

## К 130-ЛЕТИЮ В. МАЯКОВСКОГО

### К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ ИСКАНИЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1920-х гг.: «ЗОО, ИЛИ ПИСЬМА НЕ О ЛЮБВИ» В. ШКЛОВСКОГО И «ПРО ЭТО» В. МАЯКОВСКОГО КАК ДВА ВАРИАНТА ОДНОГО ЗАМЫСЛА

**Н.З. Кольцова**

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,  
Россия; koltsovaru@rambler.ru*

**Аннотация:** В работе предпринимается попытка доказать, что при рассмотрении жанровых предпосылок поэмы В. Маяковского и романа В. Шкловского формалистская теория конвергенции оказывается не менее действенной, чем бахтинская концепция памяти жанра. Сопоставительный анализ двух текстов, созданных в одно и то же время, проливает свет на художественные особенности каждого. И поэма, и роман — «литература изгнания»; и то и другое произведение — посвящение даме сердца; в том и в другом случае воссоздается структура куртуазного романа или баллады в честь возлюбленной. Подчеркивается, что берлинскому зоопарку («Зоо») суждено было сыграть особую роль в создании двух произведений. При этом образ зоосада становится одной из развернутых метафор в произведении Маяковского, а не Шкловского, в то время как для последнего важнейшим ориентиром является «Зверинец» В. Хлебникова. Высказывается предположение, что «взрослая» литература 1920-х гг. может опираться на достижения литературы для детей. Установка на диалог с традицией проявляется в произведении Шкловского и Маяковского именно в пространстве игры с жанровыми моделями, а также в актуальном для авангарда движении от вербального текста к книге как к единому и неделимому целому.

Идея синтеза искусств по-разному проявляет себя в произведениях Маяковского и Шкловского: первого отличает ориентация на технику коллажа, предполагающую игру фактурами, тогда как для второго важен «газетный монтаж». Характерное для ЛЕФа размывание границ между художественной литературой и документом также определяет жанровую специфику как поэмы, так и романа.

**Ключевые слова:** В. Шкловский; В. Маяковский; поэзия; проза; жанровая типология; «Про это»; «Зоо»

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2023-47-3-12

**Для цитирования:** Кольцова Н.З. К вопросу о жанровых исканиях русской литературы 1920-х гг.: «Зоо, или Письма не о любви» В. Шкловского и «Про это» В. Маяковского как два варианта одного замысла // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2023. № 3. С. 142–152.

## THE SEARCH OF GENRE IN RUSSIAN LITERATURE OF 1920s: V. SHKLOVSKY'S ZOO, OR LETTERS NOT ABOUT LOVE AND V. MAYAKOVSKY'S ABOUT IT AS TWO VERSIONS OF ONE PLAN

**N.Z. Koltsova**

*Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow; koltsovaru@rambler.ru*

**Abstract:** The paper attempts to prove that when considering the genre premises of V. Mayakovsky's poem and V. Shklovsky's novel, the formalist theory of convergence is no less effective than Bakhtin's concept of genre memory. A comparative analysis of two texts created at the same time sheds light on the artistic features of each. Both the poem and the novel are 'literature of exile'; both works are a dedication to the lady of the heart; in both cases, the structure of a courtly romance or a ballad in honor of the beloved is recreated. It is emphasized that the Berlin Zoo ('Zoo') was destined to play a special role in the creation of two works. At the same time, the image of the zoo becomes one of the expanded metaphors in the work of Mayakovsky, and not Shklovsky, while for the latter the most important reference point is V. Khlebnikov's *Zverinets*. It is suggested that the 'adult' literature of the 1920s can draw on the achievements of literature for children. The attitude towards dialogue with tradition is manifested in the works of Shklovsky and Mayakovsky precisely in the space of playing with genre models, as well as in the movement from the verbal text to the book as an indivisible whole, which is relevant for the avant-garde.

The idea of synthesis of arts manifests itself in different ways in the works of Mayakovsky and Shklovsky: the former is distinguished by an orientation towards the collage technique, which involves playing with textures, while for the latter, 'newspaper montage' is important. The blurring of the boundaries between fiction and document, characteristic of LEF, also determines the genre specificity of both the poem and the novel.

**Keywords:** V. Shklovsky; V. Mayakovsky; poetry; prose; genre typology; *About It; Zoo*

**For citation:** Koltsova N.Z. (2023). The Search of Genre in Russian Literature of 1920s: V. Shklovsky's *Zoo, or Letters not about Love* and V. Mayakovsky's *About It* as Two Versions of One Plan. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 3, pp. 142–152.

Как правило, революционные преобразования в области поэзии и прозы происходят если не одновременно, то с очень небольшим временным зазором. Так, на пушкинский «роман в стихах» Гоголь отвечает поэмой в прозе — и очевидно, что жанровая специфика «Мертвых душ» проясняется не только и даже не столько с помощью помещения этой «меньшего рода эпопеи» в ряд больших эпических поэм (хотя, безусловно, важна и глубинная связь с творениями Го-

мера и Данте), сколько благодаря рассмотрению его на фоне поэзии XIX в., наиболее чутко реагиовавшей на взаимное притяжение эпики и лирики. Заострение внимания читателя на фигуре автора, позволяющего себе «забалтываться донельзя», постоянно отвлекаясь от сюжета на разные посторонние предметы, привнесение в текст лирических отступлений — всему этому Гоголь учится у создателя не «Одиссеи» или «Божественной комедии», но «Евгения Онегина». Именно пушкинское поэтическое слово «развязало» язык и русской прозе, подарив ей поистине стернианскую легкость и свободу в решении сложнейших задач, которые ей, прозе, предстояло решать в будущем — в том числе вопросы о судьбе романа, о его жанровых границах, разновидностях и пр.

Иными словами, при выявлении жанровых предпосылок произведения формалистская теория конвергенции оказывается не менее действенной, чем бахтинская концепция памяти жанра. Произведения, созданные в одно время, находятся друг с другом в диалоге: не случайно А.А. Ромахин называет произведение В. Шкловского «своеобразным прозаическим аналогом поэмы Маяковского» [Ромахин 2014: 110]. Тем не менее в том случае, когда текст принадлежит определенной сфере художественного слова — прозе или поэзии, срабатывает инерция восприятия: поэму, написанную стихами, принято «проводить» по ведомству жанров «поэтических» (лиро-эпических или лирических), а прозаический текст помещать в ряд жанров «эпических» (соединяя таким образом далеко не синонимичные понятия прозы и эпики). И неудивительно, что поэма «Про это» Маяковского чаще рассматривается в сопоставлении с другими произведениями этого жанра (с учетом общей для XX столетия тенденции к освобождению поэмы от эпического начала) [Устинов, Лоцилов 2018], тогда как художественный эксперимент Шкловского, «Zoo, или Письма не о любви», как правило, изучают на фоне прозы «вне сюжета» — от Стерна до Розанова [Мяовэнь Лю, Кольцова 2019]. Между тем эти два текста, создававшиеся в одно и то же время (осенью 1922) и опубликованные в одном и том же (1923) году, очевидно, включают в себя не только автокомментарий, но и комментарий друг по отношению к другу — симметрия (зеркальность) двух текстов высвечивается уже на уровне адресата: поэма посвящена Лиле, роман — ее сестре Але.

Шкловский несколько десятилетий спустя после создания «Zoo» в беседе с В.Д. Дувакиным отмечал сюжетные переключки двух текстов — прежде всего на уровне мотива домашнего наводнения. Война с вещами и бытом, общий вектор ЛЕФа, в обоих произведениях реализуется метафорическим сюжетом: вода уносит чемодан (в поэме Маяковского), тупфи (в тексте Шкловского). При этом ге-

роиня Шкловского подчеркнута «в быте»: «Я не роковая женщина, я — Аля, розовая и пухлая»; «Когда очень долго хочется какого-нибудь платья, то потом не стоит и покупать — как будто поносила и сносила наизусть». Героиня поэмы Маяковского, казалось бы, отвергает комфорт (вспомним, что исходным моментом создания поэмы явилось отлучение поэта от дома, требование вырваться из тенет быта). Однако Лиля Брик (не названная в поэме по имени), как известно, не меньше была привязана к вещам, любила роскошь, наряды, украшения — и как бы ни педалировалась в поэме тема борьбы с бытом, центральный женский образ так же неотделим от вещного мира, как и образ Али — Лилиной сестры.

Итак, тема «возлюбленная и быт» оказывается центральной как в романе, так и в поэме. Но таких параллелей, разумеется, больше: и тот и другой текст — «литература изгнания» (из страны или из дома, но прежде всего — из мира возлюбленной). Оба произведения — своеобразные посвящения даме сердца, песнь рыцаря-трубадура; воссоздается структура куртуазного романа, основанного на совмещении галантного мира возлюбленной и героического, жестокого — ее верного рыцаря, бросающегося навстречу опасностям, побеждающего драконов (у Маяковского это чудище ревности), сражающегося со стихиями (с тем же наводнением). Фантастические приключения также укладываются в канон, к которому восходят и жанр эпистолярного романа, и романтическая готическая поэма или баллада (название первой главы поэмы Маяковского — «Баллада Редингской тюрьмы»). И даже присутствие реалий современной цивилизации (квартиры, телефонного аппарата и пр.) не нарушает целостности картины, но также свидетельствует о глубинном родстве двух текстов.

На вопрос интервьюера, был ли знаком Маяковский с текстом «Zoo» во время работы над поэмой, Шкловский отвечает утвердительно, однако приводит весьма неубедительный аргумент: «Конечно, знал, она же была издана в Берлине» [Дувакин 2017: 127]. Шкловский, очевидно, имеет в виду свою встречу с поэтом в Германии летом 1923 года. Однако к этому моменту поэма «Про это» уже была издана — и при этом дважды: 20 марта 1923 года она была опубликована в журнале ЛЕФ, а в начале июня вышла отдельным изданием (Москва-Петроград).

Но и Шкловский не мог ориентироваться на опубликованную поэму Маяковского: уже в феврале 1923 года он отправляет несколько глав «Zoo» Горькому для публикации в журнале. При этом работа над текстом продолжается: «...когда я положил куски уже готовой книги на пол и сел сам на паркет и начал склеивать книгу, то получилась другая, не та книга, которую я делал» [Шкловский 1990: 382]. Примечательно, что Маяковский примерно в то же время дораба-

тывает уже написанное произведение: хотя на чистовой редакции им указана дата — 11 февраля, окончательная редакция появится, как известно, 28 февраля.

В любом случае, к моменту встречи в Германии двух авторов летом 1923 г. оба произведения уже были опубликованы. Однако Шкловский не ошибается и не лукавит, когда связывает замысел Маяковского с Берлином, берлинским и своим «Zoo». Близость — если не тождественность — сюжетных алгоритмов двух текстов объясняется наличием у них общей предыстории или, скорее, «мифологии», густо замешанной на общем «быте», совместном времяпрепровождении. Речь здесь идет не только о *литературном быте*, но и о быте как таковом, укладе жизни, объединявшем художников слова и их друзей и возлюбленных осенью 1922 года в Берлине, где Шкловский находился в вынужденной эмиграции и куда приехал Р. Якобсон, чтобы повидаться с Бриками и Маяковским, принимавшими участие в открытии выставки русского искусства, организованной Наркомпросом. И берлинскому зоопарку суждено было сыграть особую роль в истории замысла и создания двух произведений.

События (если данное слово применимо к прозе «вне сюжета») «Zoo» разворачиваются в Берлине, в то время как «реальное» пространство лирического героя поэмы Маяковского — Москва (телефонный провод связывает Лубянский проезд и Водопьяный переулок, однако метафорический ряд раздвигает пространственно-временные рамки произведения). Но вот что интересно: образ зоосада (в «Zoo» вполне конкретного — берлинского), подарившего название роману и ставшего поэтому исходным моментом повествования, является одной из развернутых метафор в произведении не Шкловского, но Маяковского:

Может,  
может быть,  
когда-нибудь,  
дорожкой зоологических аллей  
и она —  
она зверей любила —  
тоже ступит в сад,  
улыбаясь, вот такая,  
как на карточке в столе.  
Она красивая —  
ее, наверно, воскресят.

Образ зоосада, лишенный, казалось бы, географической и исторической закреплённости (аллеи зоосада перенесены в будущее), благодаря фотоэффрасису «возвращает» себе свой берлинский адрес:

сохранилась фотография, на которой запечатлена Лиля в берлинском зоосаде — вероятно, именно к ней и отсылают строки поэмы.

Кроме того, именно в тексте Маяковского, а не Шкловского, представлен экзотический bestiary (это и чудище ревности, и медведь, в которого превращается поэт). Необходимо отметить, что сюжетная связь между женским образом, темой зверья и революции уже была разработана русской литературой этого периода. Образ Лили (пусть и не названной по имени), вступившей в сад будущего (очевидны и ассоциации с Эдемом), рифмуется с фигурой Ляли Васильчиковой Чуковского (которую звери не хотят отдавать Ване Васильчикову). Героиня Чуковского, похищенная зверями, кажется, выступает в роли предшественницы не только Лили, но и Али — ассоциация поддерживается и детским звучанием имен с узнаваемой аллитерацией на «л». В рамках темы зоосада детская литература 1920-х гг. наследует взрослой: «В истории с зоосадовой темой и субжанром в советской поэзии 1920–1930-х годов при желании можно увидеть <...> циклическую модель эволюции детской литературы в XX веке: сначала ее идеи, темы и приемы зреют во взрослой модернистской (авангардной) литературе» [Лекманов, Свердлов 2018: 187]. Продолжая мысли исследователей, подчеркнем: взрослая литература в свою очередь может опираться на достижения литературы детской. Установка на диалог с традицией проявляется в произведениях Шкловского и Маяковского не столько на уровне ритмической организации (вспомним узнаваемые лермонтовские и некрасовские интонации «Крокодила»: «...едва ли не каждая строчка “Крокодила” имеет <...> соответствия в предшествующей литературе и фольклоре» [Петровский 1986: 29–30]), сколько в пространстве игры с жанровыми моделями (баллады, романа в письмах), а также в актуальном для авангарда движении от вербального текста к книге как к единому и неделимому целому (ср. знаменитые иллюстрации художника Ре-Мик «Крокодилу» и фотоколлажи А. Родченко в книге «Про это»). В свою очередь можно предположить, что сцепка образов телефона и животных могла быть подсказана Чуковскому — создателю знаменитого «У меня зазвонил телефон» — визуальным рядом книги Маяковского — Родченко.

Так или иначе, тема «зверья», заявленная названием и хлебниковским стихотворением, предваряющими текст романа Шкловского, близка именно Маяковскому. Она укоренена и в творчестве («лошадь», «собачонка»), и в жизни поэта: домашний «зоосад» Маяковского и Бриков включал в себя не только многочисленных питомцев, но и самих членов тройственного союза — «щена» Маяковского, «кота» Осю и «кису» Лилию. Стихи, записки, письма

Маяковского к Лиле пестрят упоминаниями и изображениями представителей этого специфического «Зоо».

Однако есть на одном из рисунков поэта и более экзотическое животное — медведь, рвущийся из клетки, выкрикивающий «люблю». Рисунок, не вошедший в книгу «Про это», на первый взгляд, лишь дублирует один из условных сюжетов поэмы: превращение влюбленного в медведя. Однако такой своеобразный автопортрет поэта может восприниматься и как «документ», также удостоверяющий немецкий адрес «зоосада» Маяковского — правда, адрес прежде всего «литературный»: рисунок Маяковского выглядит иллюстрацией к стихотворению Гете «Парк Лили» (в русском переводе часто — «Зверинец Лили»), образы и мотивы которого, возможно, и стали прасоной произведений не только Чуковского и Маяковского, но впоследствии и Е. Шварца.

И дело не в том, читал ли Маяковский стихотворение Гете в тот момент, когда задумывалось произведение (осенью 1922 г.), а в том, что его хорошо знала Лиля Брик. Не случайно в беседе с Дувакиным Шкловский называет ее тем именем, которое ей было дано при рождении, — Лили (не Лиля): отец будущей музы авангарда был почитателем Гете и назвал ее в честь героини этого стихотворения. Дочери предстояло исполнить предначертанную именем роль жестокой и прекрасной возлюбленной гения. Примечательно, что четвертая часть поэмы Маяковского, показывающая превращение поэта в медведя, воспроизводит не только сюжетную схему стихотворения Гете, но и весь спектр чувств его героя — от ненависти к соперникам, гнева, стыда, унижения до нежности и покорности.

И до того как сюжет стихотворения Гете был «перенесен» в поэму, он в соответствии с жизнестроительными установками авангарда был выстроен Лилей — и прожит Маяковским. Поэту действительно предстояло «на своей шкуре» (разговорная метафора по сути буквализируется в тексте) прочувствовать то, что испытывал его великий предшественник, воплотить в жизнь сценарий жизнетворческого действия и задокументировать его. И «на Лилю» как на «заказчика» «работают» не только поэт Маяковский, но и художник А. Родченко, и фотограф А. Штеренберг.

Но и Аля, запрещающая писать о любви, выступает в роли соавтора произведения в свою честь. Однако если Аля участвует в создании *текста* (ее перу принадлежит одно из писем), то Лиля мыслит категориями *книги* и остается «безымянной» отнюдь не из-за скромности (в этом ее вряд ли кто-нибудь мог заподозрить). Она выбирает более сильное оружие: если Аля названа, то она, Лиля, должна быть показана. Фотография на обложке не должна оставлять никаких сомнений в том, что Лиля не просто адресат и муза — она

глава «проекта». Лиля действительно «делает» эту вещь, как Маяковский «делал» стихи, она руководит производственным процессом на всех его стадиях — от замысла до воплощения.

Если Шкловский использует газетный монтаж (т. н. метод «рекле»), то поэмой «Про это» подхвачена традиция рукописной книги, основанной на использовании техники коллажа, которая предполагает совмещение различных искусств и делает ощутимой их фактуру (плаката, рисунка, фотографии, а у Маяковского, кажется, и танца — тустепа). Книга Маяковского выдержана в «сумасшедшем», «джазовом» ритме, позволяющем войти в атмосферу 1920-х гг., но, безусловно, в сильной позиции оказываются именно фотоколлажи и фотографии — поэта, его возлюбленной и даже, как утверждает А. Ромахин, А. Родченко, который «дает на дальнем плане свое собственное лицо: художник смонтировал свою голову с... телом танцовщицы, иронично деформировав разворот фигуры» [Ромахин 2014: 97] (справедливости ради отметим, что и в сфере визуального «биографизма» литература для детей подчас опережает книги для взрослых: Чуковский стал узнаваем благодаря иллюстрациям Ре-Ми).

Именно искусством фотографа и художника в книге Маяковского удостоверялась «правда факта». Замещение лирического героя «поэтом с адресом», та кричащая автобиографичность, которая шокировала многих современников поэта, с точки зрения Тынянова, явилась развитием приема, уже апробированного Маяковским: «Маяковский в ранней лирике ввел в стих личность, не “стершегося поэта”, не расплывчатое “я” <...> а поэта с адресом <...> Еще немного, — и этот гиперболический образ высунет голову из стихов, прорвет их — и станет на их место» [Тынянов 1977: 177]. Однако и в романе Шкловского Тынянов видит тот же прием: «“Зоо” Шкловского — вещь тоже “на границе”» [Тынянов 1977: 166].

При этом размывание границ между художественным произведением и «документальным текстом» в прозе, пожалуй, не воспринималось столь остро, как в поэзии (обнародование коллизий любовного сюжета «Зоо», видимо, беспокоило только непосредственных участников событий — прежде всего Р. Якобсона): сказывалась давняя практика дневниковых записей, обновленная к тому же Розановым, опыт которого для Шкловского чрезвычайно важен. Но и Шкловский скорее играет с традицией, чем идет за ней: весь текст оказывается не обращением к Але, а письмом во ВЦИК, благодаря чему стирается грань, отделяющая интимное от социального, — и это тоже очень «по-маяковски». И в поэме Маяковского, и в романе Шкловского есть характерные для авангарда «глобализация единичного факта и превращение его во всеобщее... универсальное явление» [Ханзен-Леве 2001: 524].

Итак, наиболее важной для сопоставительного анализа двух произведений оказывается не общая предыстория, не мотив отвергнутой любви, но общность художественных установок их создателей — представлений о предмете, «материале» (в понимании формалистов) и задачах искусства, о творческом процессе, о границах между искусством и жизнью. Внутренняя близость «Зоо» и поэмы «Про это» проявляет себя в сфере игры с жанровыми моделями. Оба художника подчеркивают связь с тем или иным жанровым каноном — чтобы оттолкнуться от него или взорвать изнутри: «роман в письмах» у Шкловского оборачивается письмом во ВЦИК, предвосхищая развитие жанра «письма вождю» [Суровцева 2015], а сюрреалистическая образность поэмы «Про это» обновляет жанр тюремной баллады за счет усиления ее лирического потенциала. Но и Шкловский разворачивает эпiku в сторону лирики: газетный монтаж (неприемлемый, к слову, для героя набоковского «Дара»), как это ни парадоксально, не только не противоречит ее законам, но выносит на поверхность и по-своему реализует характерный для этого литературного рода ассоциативный принцип связи эпизодов. «Зоо» в последнюю очередь читается как традиционная («повествовательная») проза (романный эпос), в первую — как художественное литературоведение или «литературоведческая поэма» — пусть и явленная в прозе.

У истоков новаторской прозы часто лежит поэзия (верным будет и обратное утверждение: достаточно вспомнить творчество Ахматовой, сумевшей перенести в стихи достижения русского психологического романа) — и литература XX века это подтверждает. Так, по словам Маяковского, Хлебников — «поэт для производителя» [Маяковский 1978: 151]. И далеко не случайно роман Шкловского открывается строчками хлебниковского «Зверинца». Лишь на первый взгляд отсылка является «обманным ходом»: не оправдывая ожиданий читателя на уровне сюжета (точнее, замещая собственно тему зверинца мотивом узничества и чужбины — и здесь вновь появляется тень «Крокодила»), она становится подсказкой с точки зрения постижения художественных задач, поставленных перед собою создателем текста. Основоположника новой жанровой традиции видит в Хлебникове и Якобсон: «Велимир Хлебников дал нам новый эпос» [Якобсон 1921: 8]. О Хлебникове как о зачинателе «нового эпоса» Шкловский будет писать в статье «Золотой край». Как подчеркивает А. Булатова, «...поэтика “Зверинца” вписывает “Зоо” в границы литературного модернизма, что отвечает двум задачам: Шкловский размещает свой роман среди значимых текстов русского авангарда, одновременно определяя место этих текстов в истории русской литературы» [Булатова 2015: 185]. И очевидно, что хлебниковский «зоологический» подход к жизни и искусству проявляется в

произведениях его современников и последователей и в сфере жанровых исканий: новые «виды» поэзии и прозы появляются в результате как междодового, так и интермедиального «скрещивания».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булатова А. Неуместный модернизм Виктора Шкловского: «Письма не о любви» и границы литературы // Новое литературное обозрение. 2015. № 133 (3). С. 182–196.
2. Дувакин В.Д. Беседы с Виктором Шкловским. Воспоминания о Маяковском. М., 2017.
3. Лекманов О.А., Свердлов М.И. Зверинец у Корнея Чуковского и у детских советских поэтов 1920–1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2018. № 152. С. 174–188.
4. Маяковский В.В. В.В. Хлебников // Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 12 тт. Т. 11. Статьи, заметки, выступления 1913–1928. М., 1978. С. 151–156.
5. Мясевънъ Лю, Кольцова Н.З. Восприятие работ В. Шкловского в Китае // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. Т. 24, 2019, № 3. С. 462–476.
6. Петровский М.С. Книги нашего детства. М., 1986.
7. Ромахин А.А. Взаимоотношение вербального и визуального на обложках книг Владимира Маяковского: скрытый смысл авангардного текста. PhD Dissertation. University of Amsterdam, 2014.
8. Суровцева Е.В. «Письма вождю» в 1920-е — 1930-е годы: особенности развития жанра // Эпоха «Великого перелома» в истории культуры. Саратов, 2015. С. 376–383.
9. Тынянов Ю.Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 155–166.
10. Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 168–195.
11. Устинов А., Лоцилов И.Е. «Про это» Владимира Маяковского и поэзия «промежутка». Статья первая: «В этой теме, и личной, и мелкой...» // Литературный факт. М., 2018. № 8. С. 130–148.
12. Ханзен-Лёве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
13. Шкловский В.Б. Рецензия на эту книгу // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 380–384.
14. Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия: набросок первый. Прага, 1921.

#### REFERENCES

1. Bulatova A. Neumestnyj modernizm Viktora Shklovskogo: “Pis'ma ne o lyubvi” i granitsy literatury [Inappropriate modernism of Viktor Shklovsky: “Letters not about love” and the boundaries of literature]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2015. № 133 (3), pp. 182–196. (In Russ.)
2. Duvakin V.D. *Besedy s Viktorom Shklovskim. Vospominaniya o Mayakovskom* [Conversation with Viktor Shklovsky. Memories of Mayakovsky]. Moscow, *Common place: Ustnaya istoriya*, 2017. 182 p.
3. Hanzen-Löve A. *Russkij formalizm. Metodologicheskaya rekonstrukciya razvitiya na osnove principa ostraneniya* [Russian formalism. Methodological reconstruction of development based on principle of estrangement]. Moscow, *Yazyki russkoj kul'tury*, 2001. 672 p.
4. Lekmanov O.A., Sverdlov M.I. Zverinets u Korneya Chukovskogo i u detskih sovetskikh poetov 1920-1930-h godov [The menagerie of Korneya Chukovsky and Soviet children's poetov 1920-1930-h godov].

- poets of the 1920s and 1930s]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2018. № 152, pp. 174–188. (In Russ.)
5. Mayakovskij V.V. *Hlebnikov. Sobranie sochinenij v 12-ti tomah*, Tom 11, Stat'i, zametki, vystupleniya 1913–1928 [Khlebnikov. Collected works in 12 volumes. Vol. 11. Articles, notes, speeches 1913–1928]. Moscow, *Pravda Publ.*, 1978, pp. 151–156. (In Russ.)
  6. Myaoven' Lyu, Koltsova N.Z. Vospriyatie rabot V. Shklovskogo v Kitae [Perception of V. Shklovsky's in China]. *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika*, Vol. 24, 2019, № 3, pp. 462–476. (In Russ.)
  7. Petrovskij M.S. *Knigi nashego detstva* [Books of our childhood]. Moscow. *Kniga Publ.*, 1986. 288 p.
  8. Romahin A.A. *Vzaimootnoshenie verbal'nogo i vizual'nogo na oblozhkah knig Vladimira Mayakovskogo: skrytyj smysl avangardnogo teksta* [The relationship between verbal and visual on the covers of books by Vladimir Mayakovsky: the hidden meaning of the avant-garde text]. PhD Dissertation. *University of Amsterdam*, 2014. 205 p.
  9. Shklovskij V.B. Recenziya na etu knigu [Review of this book]. Shklovskij V.B. *Gamburgskij schet*. Moscow, *Sovetskij pisatel'*, 1990, pp. 380–384. (In Russ.)
  10. *Surovtseva E.V. «Pis'ma vozhdyyu» v 1920-e — 1930-e gody: osobennosti razvitiya zhanra* [“Letters to the leader” in the 1920-1930s: features of the development of the genre]. *Epoha «Velikogo pereloma» v istorii kul'tury*. Saratov, *Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta*. 2015, pp. 376–383. (In Russ.)
  11. Tynyanov Yu.N. Literaturnoe segodnya [Literary today]. Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury*. Kino [Poetics. The History of Literature. Cinema]. Moscow, *Nauka Publ.*, 1977, pp. 155–166. (In Russ.)
  12. Tynyanov Yu.N. *Promezhtok* [The gap]. Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury*. Kino [Poetics. The History of Literature. Cinema]. M., *Nauka Publ.*, 1977, pp. 168–195. (In Russ.)
  13. Ustinov A., Loshchilov I.E. «Pro eto» Vladimira Mayakovskogo i poeziya «promezhtuka». Stat'ya pervaya: «V etoj teme, i lichnoj, i melkoj...» [“About this” by Vladimir Mayakovsky and the poetry of the “gap”. Article one: “In this topic, both personal and petty...”]. Moscow, *Literaturnyj fakt*. 2018. № 8, pp. 130–148. (In Russ.)
  14. Yakobson R.O. *Noveyshaya russkaya poeziya: Nabrosok pervyy* [Recent Russian Poetry: First Sketch]. Praga, 1921. 68 p.

Поступила в редакцию 09.12.2022

Принята к публикации 10.01.2023

Отредактирована 10.02.2023

Received 09.12.2022

Accepted 10.01.2023

Revised 10.02.2023

## ОБ АВТОРЕ

*Кольцова Наталья Зиновьевна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; [koltsovaru@rambler.ru](mailto:koltsovaru@rambler.ru)

## ABOUT THE AUTHOR

*Koltsova Natalya Zinovievna* — Ph.D., Associate Professor, Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; [koltsovaru@rambler.ru](mailto:koltsovaru@rambler.ru)