УДК 821.161.1-1(Маяковский В. В.). DOI: 10.26170/2071-2405-2026-31-3-48-58.
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.3

ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ В. МАЯКОВСКОГО «А ВЫ МОГЛИ БЫ?»

Шевченко Е. С.
Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С. П. Королева (Самара, Российская Федерация)
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2400-6856
SPIN-код: 2282-5821

Аннотация. Настоящая статья посвящена *проблеме интермедиальности* русского литературного авангарда, значимые аспекты которой автор рассматривает на примере широко известного стихотворения Владимира Маяковского. Избранный в качестве аналитической стратегии интермедиальный подход обусловлен самим объектом исследования – стихотворением «А вы могли бы?», созданным поэтом во время его увлечения кубофутуризмом и требующим рассмотрения не только с литературоведческих, но и с междисциплинарных позиций. *Методологической базой* являются *биографический, историко-функциональный, герменевтико-интерпретационный методы* исследования и *интермедиальный анализ*. В ходе исследования устанавливается, что с первых десятилетий XX в. русские поэты-авангардисты меняют представление о литературном творчестве, размыкая границы внутри искусства и внедряя иные, прежде всего живописные, техники в свои произведения. Автор показывает, как *симультанное зрение, мультиперспектива* и *кубистический принцип* перестраивают восприятие реальности поэтами и художниками и влияют на устройство текста. Отмечается, что в литературной практике авангардисты ориентируются не на классическое изобразительное искусство, а на абстрактную живопись, коллаж и иные формы современного искусства, а также на архаику и художественный примитив в форме живописного лубка, вслед за художниками Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой открывая в них для себя новое, актуальное. В результате автор статьи приходит к выводу, что осуществить революцию в слове Маяковскому помогают композиционные приемы и техники живописи, перенесенные на литературную почву в виде разнообразных визуальных приемов. Опыт интермедиального прочтения стихотворения Маяковского позволяет установить, что его лирический сюжет являет собой нечто большее, чем *вымышленный экфрасис*, а именно: эстетическую программу, выраженную художественным образом и демонстрирующую устремленность кубофутуристов и авангарда в целом к *синтезу* различных видов *искусств*, к *единству искусства и жизни*, а также важные в плане художественной аксиологии *жанрово-стилевые доминанты* как в традиционном, так и во вновь создаваемом искусстве.

Ключевые слова: русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические тексты; стихотворения; интермедиальность; В. В. Маяковский; кубофутуризм; литературный авангард; пространственный поворот; симультанное зрение; мультиперспектива; кубистический принцип; вымышленный экфрасис

Для цитирования: Шевченко, Е. С. Опыт интермедиального прочтения стихотворения В. Маяковского «А вы могли бы?» / Е. С. Шевченко // Филологический класс. – 2026. – Т. 31, № 3. – С. 48–58. – DOI: 10.26170/2071-2405-2026-31-3-48-58.

AN EXPERIENCE OF INTERMEDIAL READING OF V. MAYAKOVSKY'S POEM "COULD YOU?"

Ekaterina S. Shevchenko
Samara University (Samara, Russian Federation)
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2400-6856

Abstract. This article deals with the problem of intermediality of the Russian literary avant-garde, the significant aspects of which are examined by the author using the example of a widely known poem by Vladimir Mayakovsky. The intermedial approach, chosen as an analytical strategy, is determined by the very object of research – the poem "Could you?", created by the poet during his fascination with Cubo-Futurism and requiring consideration not only from literary, but also from interdisciplinary positions. The methodological basis includes biographical, historical-functional, hermeneutical-interpretative research methods and intermedial analysis. The study reveals that since the first decades of the 20th century, Russian avant-garde poets began changing the perception of literary creativity by breaking the boundaries within art and incorporating other, primarily visual, techniques into their works. The author demonstrates how simultaneous vision, multi-perspective, and cubist principle reshape the perception of reality by poets and artists and influence the composition of the text. It is noted that in literary practice, avant-garde writers do not orient on classical fine art, but rather on abstract painting, collage, and other forms of modern art, as well as on archaic and artistic primitivism in the form of popular art, and, following the example of artists Mikhail Larionov and Natalia Goncharova, discover new and relevant aspects in these forms. As a result, the author concludes that Mayakovsky's revolutionary approach to literature is influenced by the compositional methods and styles of painting, which he incorporates into his literary works using various visual techniques. The experience of intermedial reading of Mayakovsky's poem shows that its lyrical plot is more than just a fictional ekphrasis; it is an aesthetic program expressed by artistic means and demonstrating the propensity of the Cubo-Futurists and the avant-garde as a whole for the *synthesis of* various kinds of *art* and for the *unity between art* and *life* and axiologically important genre-and-style dominants both in the traditional and the newly created art.

© Шевченко Е. С., 2026

Keywords: Russian poetry; Russian poets; poetic creative activity; poetic genres; poetic texts; poems; intermediality; V. V. Mayakovsky; Cubo-Futurism; literary avant-garde; spatial turn; simultaneous vision; multi-perspective; cubist principle; fictional ekphrasis

For citation: Shevchenko, E. S. (2026). An Experience of Intermedial Reading of V. Mayakovsky's Poem "Could You?". In *Philological Class*. Vol. 31. No. 3, pp. 48–58. DOI: 10.26170/2071-2405-2026-31-3-48-58.

Введение

В настоящее время одной из актуальных проблем современного литературоведения является проблема интермедиальности русского литературного авангарда. Стихотворение «А вы могли бы?» было написано начинающим поэтом Владимиром Маяковским в 1913 г., в самый разгар поисков им самого себя, в период творческого самоопределения, и представляет собой поэтическую рефлексию над живописью и свидетельствует об интересе раннего русского авангарда к взаимодействию и взаимовлиянию поэзии и живописи. Сходный интерес примерно в это же время и несколько позже обнаруживает и близкое к авангарду и авангардистам нарождающееся формальное литературоведение. Р. О. Якобсон в статьях о В. Хлебникове, а также в четырех статьях о новейших течениях в области живописи – «Футуризм», «Задачи художественной пропаганды», «Новое искусство на Западе. (Письмо из Ревеля)», «Письма с Запада. Дада», написанных и опубликованных под псевдонимами «Р.Я.» и «Алягров» в период с 1919 по 1921 гг., задумывается о связях между поэзией футуристов и новейшей живописью. Примечательно, что статья «Футуризм» задумывалась и создавалась Якобсоном на даче в Подмосковье, в Пушкине, где ученый проводил время в обществе В. Маяковского и О. Брика. Данный биографический факт наводит на мысль о творческом взаимодействии Р. О. Якобсона как исследователя открытий в новейшей живописи и поэзии и В. Маяковского как начинающего художника и поэта, на эти открытия также нацеленного. Именно в живописи европейского и русского кубизма и поэзии русского кубофутуризма Р. О. Якобсон обнаруживает тотальную деформацию, «освобожденную от оправдательных мотивов актами Сезанна» [Якобсон 1987: 414]. В этом качестве Р. О. Якобсон исследовал поэзию В. Маяковского, – как узаконившую концептуальный, семантический и формальный сдвиги и благодаря этому ставшую «лейтмотивом современности». Наиболее полный анализ стихотворения Маяковского «А вы могли бы?» осуществил знаток русского авангарда Н. И. Харджиев. Достаточно компактный, но емкий фрагмент его работы «Заметки о Маяковском» (1958) посвящен метафорическим сдвигам в смысловых лейтмотивах стихотворения. Оттолкнувшись от двуплановости поэзии раннего Маяковского – присутствие «живописного (зрительного) и музыкального (звукового) начала», а также от натюрморта как эстетической и изобразительной доминанты стихотворения, исследователь выделил три ряда метафор: 1) живописные, 2) музыкальные и 3) динамические, – первые и вторые связав с изобразительным и выразительным видами искусств, а третьи – с собственно футуристической эстетикой, нацеленной на движение [Харджиев 1958: 407–409]. С точки зрения Н. И. Харджиева, новаторство кубофутуристов обусловлено процессами метафоризации изобразительно-выразительных возможностей литературы (поэзии). В целом соглашаясь с позицией исследователя, мы, однако, считаем возможным углубить представление о синтетизме искусств и взаимосвязях разных его видов внутри художественного целого стихотворения и проследить методы транспонирования в поэзию приемов и художественных средств иных видов искусства, прежде всего изобразительных. Также мы полагаем необходимым, опираясь на современные Маяковскому нетрадиционные форматы художественных практик, такие как перформативная деятельность (прообразы современного перформанса) и искусство реди-мейд в пространстве выставки, определить характер их внедрения в авангардистский текст. Это углубит представление о «преобладании рефлексии над непосредственностью» в авангардистском тексте, на котором настаивали первые его исследователи [Якобсон 1987; Харджиев 1958]. Также необходимо учитывать подстрочный комментарий стихотворения, данный В. В. Перцовым в фундаментальном биографическом сочинении советской эпохи «Маяковский. Жизнь и творчество» (1969–1970) [Перцов 1969].

В современных исследованиях о В. Маяковском все больший акцент делается на взаимодействии биографии и текста, слова и изображения; на междисциплинарных (прямых либо опосредованных) связях его творчества с театром, кинематографом и живописью. К таковым можно отнести серию изданий-спутников нового научного собрания произведений Маяковского в 20-ти томах, работу над которым ведут ученые ИМЛИ РАН [Творчество Маяковского 2015; Творчество Маяковского 2024]. Авторы монографии, посвященной междисциплинарным связям поэзии В. Маяковского, обращают внимание на метафорические ряды образов («флейта водосточных труб», «чешуя жестяной рыбы») и указывают на прямые параллели «А вы могли бы?» с урбанистической лирикой Ш. Бодлера и импрессионизмом [Там же].

Новизна предпринятого нами исследования обусловлена рассмотрением широко известного произведения В. Маяковского в интермедиальной перспективе, углублением и развертыванием тех идей, которые конспективно были намечены Н. И. Харджиевым. Цель исследования заключается в постановке и решении проблемы взаимодействия различных видов искусства в рамках интермедиального переноса их автором в экфрастический образ. Данная цель потребовала решения следующих задач: 1) определить значение визуального начала в новой картине мира и репродуциру-

ющем ее в искусстве первых десятилетий XX в. сознании; 2) установить роль симультанного зрения, мультиперспективы и кубистического принципа в создании Маяковским как представителем раннего русского авангарда экфрастического образа; 3) объяснить выбор поэтом таких живописных и перформативных жанров, как коллаж, натюрморт (ванитас), портрет и реди-мейд; 4) проследить способы их проявления и трансформации в стихотворении Маяковского «А вы могли бы?»; 5) определить характер синтеза различных эстетических форм в художественном целом авангардистского поэтического произведения. Речь идет о чем-то большем, чем ряды живописных, музыкальных и динамических образов и их соединение в момент творения, – о сложном синтезе, в котором почти первобытный синкретизм соседствует с новейшими способами оформления реальности, соответствовавшими исканиям кубофутуристов.

В качестве *методологической базы* привлекались *биографический*, *историко-функциональный* и *герменевтико-интерпретационный методы*, а также *интермедиальный анализ*. *Биографический метод* использовался в той части исследования, в которой осмыслялись путь раннего Маяковского в искусстве и влияние живописных форм на его поэтическую практику. *Историко-функциональный метод* помог определить изменение восприятия авангардистского текста в разные эпохи и установить динамику его, этого текста, смыслов. *Герменевтико-интерпретационный метод* позволил объяснить семантику и сущность переноса приемов и жанров, свойственных живописи и другим пространственным искусствам, в поэтический текст. Интермедиальный анализ помог обнаружить следы иных искусств в словесном произведении и проследить, почему и с какой целью Маяковский использует эстетические коды, отличные от литературных, и как именно в каждом конкретном случае переводит их на язык литературы.

Теоретической базой исследования послужили *манифесты* и *декларации* самих представителей русского художественного авангарда М. Ларионова, В. Маяковского, И. Зданевича, А. Крученых, В. Хлебникова; работы о *визуальном мышлении*, *пространственном* и *интермедиальном перевороте* в искусстве Р. Арнхейма [1994], М. Мерло-Понти [2006], И. О. Раевски [Rajewsky 2005], Дж. Франка [2007], исследования в области *перспективы* Д. В. Айналова [1900], О. Вульфа [Wulff 1907], о. Павла Флоренского [2020], О. Ю. Тарасова [2019]; работы о *кубистическом зрении*, *симультанности* и *мультиперспективе* Н. Т. Рымаря [2013], об *экфрастической образности* Р. Д. Тименчика [2018]. Автором используются методики интермедиального анализа, разработанные такими исследователями, как О. А. Ханзен-Лёве [2016], В. Вернер [Werner 2011], В. Я. Малкина [2025]. Также в нашем наблюдении над произведением В. Маяковского учитываются работы О. В. Богдановой [2026] и Е. Е. Еременко [2025], посвященные взаимодействию словесного и живописного в футуристических текстах О. Розановой и в экспериментальной поэзии (включая заумь) Д. Бурлюка – поэта и художника, на момент создания «А вы могли бы?» наиболее близкого В. Маяковскому. Все они позволили установить особенности проявления визуального / зрительного и взаимодействия его с музыкальным / слуховым в стихотворении Маяковского «А вы могли бы?», их роль в эстетической коммуникации, на которую авангардисты делали упор. В рамках интермедиального анализа стихотворение «А вы могли бы?» впервые рассматривается через взаимодействие жанров изобразительного искусства, перформанса и музыки, ведущее к синтезу искусств. В работе выдвигается предположение о том, что поэт переводит традиционную философскую, теологическую и экзистенциальную оппозицию видения / провидения, зрения / прозрения в эстетическую плоскость, примиряя их в творчестве художника. В связи с этим уместно будет напомнить принадлежащее Н. Л. Лейдерману высказывание о том, что внутренняя логика художественной системы раннего Маяковского заключена в диалектике снижения и восхождения [Лейдерман 1990: 7]. В нашей гипотезе мы также исходим из концепции европейского изобразительного искусства американской исследовательницы русского происхождения С. Алперс [Alpers 1983], согласно которой классическая европейская живопись зиждется на двух противоположных традициях: зрительной / оптической голландской и аллегорической / провиденциальной итальянской; первая основывается на наблюдении и всматривании, вторая – на поиске политических, философских, онтологических и иных скрытых смыслов.

Новая эстетика и лирический герой стихотворения

Понять сущность поисков Маяковского, их направленность, равно как и смысл самого стихотворения, поможет обращение к биографии поэта. В пору создания интересующего нас произведения Маяковский учился в «Московском училище живописи, ваяния и зодчества» (далее – МУЖВЗ), одном из лучших художественных учебных заведений Российской империи. Поступил он в училище в 1911 г., здесь же познакомился с Давидом Бурлюком и начал свой путь в изобразительном искусстве и в поэзии, но в 1914 г. был исключен, как и Бурлюк, за проповедь футуризма в стенах училища. В этом ключе стихотворение «А вы могли бы?» может быть истолковано как рефлексия начинающего художника над собственным творчеством, поиски им собственной эстетики и вызов даже эстетически близкой среде (можно вспомнить конфликт при знакомстве с Д. Бурлюком). С этих позиций поиска пути в искусстве, требовавшего от художника одновременно и напора, и сопротивления внешним обстоятельствам, мы и предлагаем посмотреть на произведение. Прямое соотнесение живописных и поэтических практик самого автора в случае с Маяковским почти невозможно (в отличие, скажем, от его соратника по кубофутуризму Д. Бурлюка), так как большая часть картин, созданных в интересующий нас период творчества, утрачена, а широкую известность получили живо-

писные и графические работы Маяковского, созданные позднее в «Окнах сатиры РОСТА» (1919–1921), его открытки и плакаты, представляющие собой креолизованные тексты. Тем не менее некоторые сохранившиеся работы Маяковского-живописца этого периода мы также привлекаем в нашем исследовании.

Итак, небольшое по объему стихотворение «А вы могли бы?» описывает творческий акт – живописную импровизацию:

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочёл я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?
[Маяковский 1955: 40]

Поэт акцентирует внимание читателя на работе художника с пространством, погружая его в творческий процесс. Кубофутуристы одними из первых в русском искусстве возвестили о пространственном повороте, в творчестве которых он нашел выражение в *кубистическом принципе*, *мультиперспективе* и *симультанном зрении*. Стихотворение «А вы могли бы?» являет собой пример внедрения в поэтический текст этих зрительных понятий, их транспонирование в иную систему знаков, перекодировку в слове – ради *формы* и *смысла*.

Очевидно, что авангардисты смотрели на мир иначе, чем предшественники. Они придавали значение визуальной составляющей текста, считая, что слово обладает не только семантикой, но и самостоятельной эстетической ценностью. Они экспериментировали с различными способами представления текста, стремясь подчеркнуть его материальность и физическую природу. Эта работа со словом и текстом напоминала работу с текстурой и фактурой материала в живописи, о чем косвенно свидетельствует известное высказывание А. Крученых и В. Хлебникова из манифеста «Слово как таковое», написанного и опубликованного в том же, что и стихотворение В. Маяковского, 1913 г.: «Чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной» [Крученых 1913].

Работа с пространством начиналась для Маяковского и его соратников по кисти и перу с выработки таких техник и приемов, которые это новое ви́дение явлений и предметов могли бы адекватно передать, запечатлеть. Важно уточнить, что для авангардистов значимы не только и не столько результат, сколько сам акт творчества и его непреднамеренность. Первая строка стихотворения «Я сразу смазал карту будня» [Маяковский 1955: 40] описывает жест художника, направленный на преодоление обыденной реальности, причем форма слова *будня* (окказиональная форма единственного числа вместо общеупотребительного множественного) подчеркивает необычность, нетривиальность этого процесса. В то же время этот жест нацелен на отказ от дистанции и перспективы, на максимальное сближение с миром, когда разглядеть ничего невозможно ни в общем плане, ни в деталях. Очертания мира при этом размываются, мир утрачивает четкие границы и предстает неоформленным, неготовым. Зрение художника в изображаемый момент напоминает зрение младенца – пришедшего в этот мир нового человека, который все видит размытым, перевернутым, лишенным фокуса. Маяковский описывает мир, застигнутый в момент творения, где все краски смешаны волею художника, движением его руки («Плеснувши краску из стакана» [Там же]). В двух начальных строках стихотворения Маяковский запечатлевает момент, когда меняется все: и сам мир, и взгляд на него. Происходит пересотворение и *объекта*, и *субъекта* творчества; новый мир предполагает иной взгляд на него и иное, отличное от прежнего, зрение художника.

Пространственный поворот: симультанность и эксперименты с перспективой

Пространственный поворот выразился в обнаружении недостаточности и ограниченности линейной перспективы для артикуляции того нового ви́дения, которое художники-авангардисты открывали в современности. Со времен Средневековья было известно об условном характере перспективы в мировосприятии. В идущей от эпохи Возрождения традиции линейная перспектива задавала дистанцию между объектом и художником (творцом), с одной стороны, и объектом и зрителем (наблюдателем) – с другой, превращая зрителя в пассивного созерцателя результата творчества. Как видим, прямая перспектива страдала крайним субъективизмом в отображении реальности. Критика линейной перспективы как некоей условности в искусстве живописи велась в разных направлениях. Одно из направлений было связано с традицией обратной перспективы, обозначающей не одну точку зрения, но пространственно-временной синтез множества точек зрения. Таким выражением синтеза разных пространственных и временных измерений, означающим присутствие Бога в мире и Его вездесущность, была *обратная перспектива иконы*. Средневековый художник пользовался так называемой perspectiva articifalis, или искусственной перспективой, помня о вечном и объединяя в своем творении множество точек зрения, тем самым стремясь передать взгляд на предмет с разных сторон. Обратная перспектива существовала в древних изобразительных системах; наиболее совершенного выражения она достигла и была канонизирована в византийской живописи (IV–XV вв.), а также в иконописи Древней Руси X–XVII вв. [Тарасов 2019] Она переводила ви́дение вещей из феноменального в ноуменальный план, открывала *духовное зрение*. С начала XX в. теорию обратной перспективы развивали в своих трудах такие отечественные и зарубежные ученые, как Д. В. Айналов [1900], О. Вульф [Wulff 1907], о. Павел Флоренский [2020]. Обратная перспектива иконы

предполагала присутствие Бога, бесконечность духовного пространства и включение воспринимающего сознания в процесс созерцания; она выражала идею единства Творца и творения, сближение божественного и человеческого миров.

Очевидно, что искания авангардистов велись в ином ключе, но все же рядом – им тоже не хватало в прямой перспективе вовлеченности зрителя, его переживания и активного соучастия. Их пространственные поиски тоже были духовными поисками, но с иным результатом, чем у представителей религиозной школы. Внимание авангардистов к обратной перспективе иконы выразилось в знаменитой «Выставке иконописных подлинников и лубков», организованной М. Ларионовым в марте 1913 г. в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в котором в то время еще учились В. Маяковский и Д. Бурлюк и которое несколькими годами ранее окончил сам Ларионов. Эксперименты с перспективой авангардисты осуществляли не только в изобразительном искусстве, но и в словесности, в комбинаторной поэзии (палиндромах и стихографике).

Кубистическая живопись стремится к тому, чтобы передать столкновение двух- и трехмерности средствами гомогенного живописного изображения, заменой объема *плоскостью* и *линией*, возвращением к архаическим способам изображения, характерным для лишенного перспективы мышления. Промежуточным этапом поисков становятся отказ от линейной / прямой перспективы, от перспективы вообще, замена их зрением, лишенным перспективы. Невозможность привести все аспекты образа к единому центру выразилась в поэзии кубофутуристов в кубистическом принципе. Кубистический принцип обнажает проблему перспективы и зрения – мультиперспективы и симультанного зрения [Рымарь 2013]. Симультанный принцип, или принцип одновременности, в искусстве начала XX в. связан с именем художника-авангардиста, основоположника орфизма Р. Делоне. В 1912 г., опираясь на теорию симультанного контраста М. Э. Шеврёля, Делоне разработал метод передачи движения и света через контрасты дополнительных цветов, который, как он считал, сводит на нет описательную живопись (работа «Симультанные контрасты: Солнце и Луна», 1912 г., хранящаяся в Музее современного искусства в Нью-Йорке). Г. Аполлинер называл симультанность *чистой живописью*, или *орфизмом*. Термин «мультиперспектива» обозначает методику изображения объектов одновременно с нескольких точек зрения, когда вместо традиционной единой точки обзора художник намеренно сочетает разные ракурсы одного предмета или сцены, создавая ощущение многогранной реальности, достигая эффекта объемности и динамизма изображения. К. Малевич в супрематистских композициях экспериментировал с пространством и формой, разрушая привычные представления о перспективе. Симультанное зрение представляет собой художественный принцип, предполагающий одновременное восприятие различных аспектов изображаемого объекта. Художник показывает объект не последовательно, а сразу целиком, включая его движение, изменение формы и положения в пространстве. Это создает впечатление скорости, динамики и мгновенности происходящего. Футуристы (и итальянские, и русские) стремились передать таким образом динамику современной жизни, скорость движения транспорта, индустриализацию общества, технический прогресс. Симультанное зрение предполагает: использование пересекающихся линий и форм для передачи динамичности и энергии; изображение временны́х слоев одновременно, чтобы показать развитие события в течение определенного периода; создание ощущения непрерывного изменения и трансформации объекта. Динамику и азарт игры с помощью симультанной композиции и мультиперспективы сам В. Маяковский передал в одной из своих картин периода кубофутуризма (рис. 1).



Рис. 1. В. Маяковский. «Рулетка» (1915 г.), Государственный музей В. В. Маяковского, Москва https://muzeimayakovskogo.ru/collection/painting/431/

В стихотворении «А вы могли бы?» поиски нового ви́дения проявлены в полицентризме композиции, текучести, неустойчивости границ образа, его произвольности, спонтанности. Поэт стремит-

ся совместить в своем стихотворении динамику и статику: энергичный жест «плеснувши», спонтанный и осознанный одновременно, призван преодолеть неподвижность живописного полотна, изменить его в глазах воспринимающего субъекта, сделать созерцание творчески активным. По поводу коммуникативной вовлеченности творящей стороны в манифесте М. Ларионова и И. Зданевича «Почему мы раскрашиваемся» сказано: Мы… связываем созерцание с действием и кидаемся в толпу» [Зданевич 2009].

Монтажная техника и коллаж

На симультанном зрении и мультиперспективе, требующих от реципиента творческой активности, базировалась излюбленная коллажная техника футуристов. Коллаж – это жанр изобразительного искусства и одновременно способ создания целостного произведения из ряда других элементов, отличных по фактуре, цвету, материалу. Коллаж служил созданию динамичных, многослойных образов; в среде футуристов он обрел популярность именно в то время, когда Маяковский описал эту технику в своем стихотворении. Самый известный в истории европейского футуризма коллаж принадлежит П. Пикассо – «Натюрморт с плетеным стулом» (рис. 2), созданный годом ранее, чем стихотворение Маяковского.



Рис. 2. П. Пикассо. «Натюрморт с плетеным стулом» (1911–1912 гг.), Музей Пикассо, Париж
https://www.pablo-ruiz-picasso.ru/work-88.php

Интермедиальный перевод живописного приема коллажа и использование монтажного принципа можно наблюдать и в рассматриваемом стихотворении. Прием монтажа и коллажная техника уничтожают линейную перспективу, предлагая взамен симультанность и мультиперспективу. Краска, которую поэт выплескивает из стакана, должна ассоциироваться с цветом: если плеснуть краску из стакана, то можно ожидать, что все вокруг будет цвета этой краски. Но у Маяковского краска, которую поэт плеснул из стакана, связана не с цветом, как можно было бы ожидать, но с *формой*; поэт размывает очертания предметов *ради графики*. Сюжетом стихотворения движут поиски не столько цвета, сколько *форм* и *линий*. «Блюдо студня» – это бесформенность: студень не имеет формы, он расплывается. А вот «косые скулы океана», которые «показал на блюде студня» поэт, ее имеют. Этот образ развивает семантику линий и графики: скулы – это всегда про выразительные линии, именно так они представлены в анатомии для художников. Поскольку анатомия для художников – целая наука, овладение которой связано с титаническими усилиями, колоссальным трудом (есть отдельно анатомия для скульпторов, анатомия для живописцев, графиков и т. д.), то «косые скулы океана» – это еще и про ремесло мастера. Сначала художник в стихотворении Маяковского стремится размыть границы, мира, а потом его переоформить, придать ему невиданные доселе очертания. Коллаж у Маяковского являет собой взаимодействие, синтез не только различных элементов, но и различных жанров: натюрморта, портрета, марины (морского жанра), пейзажа (морского и отчасти урбанистического). Деталь «водосточные трубы», упоминаемая в заключительной строчке стихотворения, принадлежит городу и оформляет урбанистический пейзаж. Наконец, жанр, выбивающийся из живописного ряда и напоминающий о музыке, – *ноктюрн*. Следует обратить внимание на то, что это единственный жанр, который проговаривается, называется прямо, в то время как на остальные указывает лишь выразительно-изобразительный ряд. Сюжет стихотворения, как можно убедиться, развертывается как смена живописных жанров.

Интермедиальный перенос жанров: натюрморт ванитас (vanitas)

Сначала возникает натюрморт – в духе голландской живописи аскетичный, напоминающий о бренном, а не роскошный фламандский, демонстрирующий гедонизм и излишество. Главная мораль голландских натюрмортов, создававшихся в эпоху барокко, к которым испытывали известный интерес художники-кубисты и поэты-кубофутуристы, состоит в напоминании о смерти и вечной жизни, но каждый мастер воплощал эту идею по-своему; зритель, рассматривая картину, включался в культурную игру и пытался разгадать все ее смыслы, – в этом один из секретов популярности голландского натюрморта. Пища на картине символизировала четыре стихии: живая или битая птица – воздух, рыба и моллюски – воду; злаки и фрукты – землю, солнечный свет или хлеб – огонь. Мышь рядом с предметами роскоши или искусства указывала на

бренность и уязвимость. Напоминанием о «суете сует», тщеславии и пустоте был распространенный в эпоху расцвета голландских натюрмортов XVII в. жанр ванитас (лат. – vanitas). Само это понятие восходит к библеизму «Vanitas vanitatum et omnia vanitas» [Biblia Sacra 2013], означающему в переводе на русский «суета сует и все – суета». Взятая из Книги Екклесиаста, эта фраз использовалась для описания преходящего характера земной жизни, материальных благ и неизбежности смерти; натюрморты ванитас были призваны акцентировать суетность земной жизни и скоротечность успеха, – напоминаниями об этом служили такие элементы натюрморта, как цветы (цветение и увядание), фрукты и вино (наслаждение), деньги и драгоценности (богатство и власть), часы (быстротечность жизни), череп (смерть и конечность всего земного). Как можно убедиться, за планом изображения в голландском натюрморте стоит план выражения; за физикой (рыбами, моллюсками, фруктами, цветами, мышью или птицей) – метафизика.

Натюрморты ванитас чрезвычайно интересовали авангардистов; стилистику ванитас творчески переосмысливал в своих работах П. Кончаловский (рис. 3), один из основателей художественного объединения «Бубновый валет», два других – М. Ларионов и Н. Гончарова, стоявшие у истоков группы, вышли из нее, разойдясь с другими представителями во взглядах, но примечательно само обращение авангардистов к этому жанру.



Рис. 3. П. Кончаловский. «Хлебы на зеленом» (1913 г.), Государственная Третьяковская галерея, Москва http://www.tg-m.ru/catalog/picture/13592

Можно предположить, что жанр ванитас мог находиться в поле зрения Маяковского как студента МУЖВЗ и начинающего художника в это время. Интермедиальный натюрморт Маяковского поддерживает логику натюрморта ванитас. Маяковский включается в культурную игру: от физики – к метафизике, от блюда студня – к океану, от жестяной рыбы – к зову новых губ. Есть и нечто новое по сравнению с жанром ванитас: то, что в голландской живописи было планом выражения, у Маяковского переходит в план изображения, тем самым он многократно усиливает, приумножает изобразительную силу своих стихов. Поэт материализует абстракции, представляя обыденную, бренную жизнь в виде ресторанного меню («карта будня» является буквальным переводом французского выражения carte du jour) или текста, прочитанного «на чешуе жестяной рыбы»; он как бы запечатлевает абстрактное на поверхности мира – на студне, на жести, наконец, на водосточной трубе. Абстракции не противопоставляются быту, а извлекаются из него усилиями творящего субъекта, обладающего новым зрением, благодаря которому незримое становится зримым и почти осязаемым.

От натюрморта и вывески – к портрету и пейзажу

Жестяная рыба, отсылающая к вывескам рыбных лавок, выполненным в грубой лубочной манере и рассчитанным в первую очередь на неграмотных обывателей, была одним из излюбленных образов раннего Маяковского. На это обратил внимание Д. Бурлюк, писавший о Маяковском: «Его всегда интересовали городские натюрморты. Железные вывески с “копчеными сигами”, “трубы”, по которым водопадами струится сырость» [Бурлюк 1932: 11]. Сквозь натюрморт и городскую вывеску в коллаже Маяковского проступает портрет: «блюдо студня» и «чешуя жестяной рыбы» прочитаны художником как «косые скулы океана» и «зовы новых губ» [Маяковский 1955: 40]. В этих образах жанр портрета сочетается с жанром марины, конкретика соединяется с метафизикой: губы, скулы напоминают элементы портрета, в то время как океан, зовы ассоциативно связываются с пейзажем. Маяковский работал в жанре портрета в разных техниках, а написанные им и сохранившиеся портреты вполне традиционны: таковы «Портреты натурщицы», созданные в холодных мрачных, почти монохромных тонах (из-за чего отчасти напоминают полотна П. Пикассо «Голубого периода» 1901–1904 гг., вызванного потрясением, пережитым испанским художником в результате самоубийства близкого друга, Карлоса Касагемаса), или выполненный гуашью портретный рисунок К. Чуковского (рис. 4), каких у Маяковского было достаточно много. Выскажем предположение о том, что, как и у Пикассо, интенсивность линии и цвета, монохромность у Маяковского предшествовали кубизму и симультанному зрению, которые проявились у него уже не в живописи, а в поэзии.



Рис. 4. В. Маяковский. «К. Чуковский» (1915), Государственный музей В. В. Маяковского, Москва https://muzeimayakovskogo.ru/collection/graphic/482/

В финале стихотворения, как уже было отмечено, возникает не живописный, а музыкальный жанр: поэт обращается к публике с провокационным предложением сыграть ноктюрн, т. е. ночную мелодию (само слово «ноктюрн» в переводе с французского буквально означает «ночной») на «флейте водосточных труб». Может показаться, что живописный ряд переводится поэтом в музыкальный и начинает звучать музыка города. Однако это не совсем так. На наш взгляд, эстетическая задача Маяковского заключается не в том, чтобы все краски и линии превратить в звуки. В финальном вопросе стихотворения («А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?» [Маяковский 1955: 40]), который графически оформлен иначе, чем все остальные строки (в виде четырех строк, вместо двух, как во всех предыдущих случаях), одновременно звучит вызов предшественникам (воображаемым оппонентам) и намечаются новые принципы построения художественного образа – рождается новая эстетика. Обращает на себя внимание, как Маяковский выстраивает оппозицию *я – вы*. Граница эта эстетическая, ею служит искусство, а точнее вид искусства: *я* соотносится с живописью, а *вы* – с музыкой. Логично предположить, что такая соотнесенность связана с признанием важности для футуристов именно пространственных искусств, и поэтому живопись относится к *я*, в то время как музыка относится к *вы*, будучи напоминанием о символистах и их эстетических пристрастиях. Помимо этого, обозначенная поэтом оппозиция подчеркивает дерзновенность индивидуального *я* и пассивность коллективного *вы* в более широком плане – под *вы*, возможно, подразумеваются другие поэты, обыватели, косная среда в целом; при этом финальный вопрос, звучащий как призыв, оставляет возможность диалога поэта с анонимным и пассивным *вы* через вызов и творческий акт.

Ноктюрн и реди-мейд: чистая эстетика и ремесло

Предложение сыграть ноктюрн на флейте водосточных труб выглядит как провокация, как вызов совершить невозможное, что не удивительно, ведь соревновательность и задор были неотъемлемыми чертами творческого поведения футуристов. Кроме того, обнаруживают себя проблематизация эстетической коммуникации, изменение объекта творчества, а именно: внимание переносится с результата творчества на сам процесс творения. Наблюдаются активизация воспринимающего сознания, приглашение реципиента к сотворчеству (сослагательная модальность *могли бы* это подчеркивает). Финальный образ отмечен предчувствием реди-мейд в духе М. Дюшана, когда искусство сближается с ремеслом и даже творится из обыденных вещей, указывающих на максимальное сближение искусства и жизни. Ноктюрн в стихотворении Маяковского – ночная песня, которую не соловей поет, согласно тысячелетней традиции, идущей от Античности и Средневековья, но которая создается извлечением звука из городской среды. Маяковский растворяет утилитарность и прагматику жизни в искусстве, когда все вещное, в том числе водосточные трубы, которые лишь отдаленно, своей округлой формой, напоминают духовой музыкальный инструмент, становится источником музыки. Этот образ имеет симультанную природу, он принципиально меняет художественную коммуникацию и требует от воспринимающего сознания мгновенного схватывания разнородных элементов, без их поэтапного анализа. В нем чувствуется скандальная, эпатажная эстетика поэта-кубофутуриста, не теряющего, однако, из поля зрения красоты.

Выводы

Проведенное исследование показывает, что стихотворение В. Маяковского «А вы могли бы?» – не экфрасис в чистом виде, ведь сюжетом стихотворения становится не описание картины, а сам процесс ее создания – творческий акт. Этот творческий акт художника-кубофутуриста включает в себя несколько этапов. Первый их них связан с обретением нового зрения. Авангардистское творчество начинается с перформанса: разрушения

обыденного хода вещей через выплескивание краски. Экспрессия творящего субъекта направлена на буквальное размывание старых форм, напоминающее акварельную технику письма по мокрому, и демонстрацию новых, похожих на технику рисунка и других жанров графики. Кубофутурист Маяковский отказывается от обтекаемых, плавных, округлых форм модерна в пользу четких, строгих, резко очерченных форм. Эстетическая рефлексия сливается с актом творчества, непосредственным действием: являясь художественной ипостасью автора-поэта, лирический герой стихотворения *показал* другим и *прочел* для них то, что увидел и понял сам. Живописные формы обретают у Маяковского динамику, как этого требовала эстетика кубофутуризма. Традиционные и новые жанры свободно перетекают друг в друга, образуя цепочку: перформанс – натюрморт – портрет – реди-мейд – ноктюрн. Лирический герой не отдает предпочтения ни одному из них: благодаря кубистическому зрению и мультиперспективе он встраивает их в единство коллажа, из случайного хаоса создавая новый мир с его синтезом и (дис)гармонией, тем самым продолжает бодлеровскую традицию поэтики соответствий, оформляя бесформенное и одухотворяя вещное, материальное. В начале статьи в размышлениях об обратной перспективе мы говорили о духовном зрении. У авангардистов оно, безусловно, было, иначе бы не интересовались они иконой и древней живописью. Этот интерес смыкается с другой традицией – пристального всматривания в мир не только через природную оптику глаза, но и через оптические приспособления, изобретенные человеком линзы, микроскопы и т. д. Теория американского искусствоведа русского происхождения С. Алперс строится на описании двух традиций европейской живописи: итальянской и голландской. Итальянскую живопись исследовательница связывает с традицией аллегорического толкования и поиска скрытых смыслов, голландскую – с традицией наблюдения и пристального вглядывания в изображаемый объект [Alpers 1983]. И сюжет стихотворения Маяковского эти две традиции описывает: лирический герой сначала «показал косые скулы» (голландская традиция зрения), а затем «прочел зовы» (итальянская традиция прозрения в живописи), – вещное / физическое и духовное / аллегорическое обозначаются им одно за другим. Две противоположные традиции живописи обозначены автором через оппозицию глаголов «показал» и «прочел»; первый описывает голландский подход к живописи, второй – итальянский. Эти подходы соотносятся друг с другом как описательный и метафизический. Диалектика описательного и метафизического составляет суть авангардистского жеста: оставаясь на поверхности, выйти за ее пределы. Стихотворение Маяковского имеет метафизическое измерение, но это метафизика имманентного, а не трансцендентного, поскольку поэт не уходит в потусторонний мир, а преображает здешний, оставаясь в нем. Далее сюжет, выстроенный поэтом в живописном ракурсе, переводится в музыкальный план, и граница между физическим и духовным стирается, когда *реди-мейд* путем смены контекста превращается в *музыкальное произведение* – «ноктюрн <…> на флейте водосточных труб».

Опыт интермедиального прочтения стихотворения Маяковского показал, что оно являет собой нечто большее, чем вымышленный экфрасис, и демонстрирует устремленность кубофутуристов и авангарда в целом к синтезу различных видов искусств, а также к единству искусства и жизни. Предпринятый интермедиальный анализ позволил поставить под сомнение представление о кубофутуризме как искусстве, построенном исключительно на динамике плоскостей, геометрических форм и исключающем философскую глубину. Симультанное зрение и кубистическое сочетание плоскостей и геометрических фигур сродни всестороннему обзору и пристальному вглядыванию, но на границах скользящего взгляда возникает возможность духовного зрения, соскальзывания феноменального в ноуменальное, что и демонстрирует сюжет стихотворения Маяковского.

«Экфразисность» текста стихотворения «А вы могли бы?» заключается в немиметической перформативной его природе: текст не отражает реальность, а как бы производит ее заново, что согласуется с авангардистским представлением об искусстве как жизнетворчестве. «Экфразисность» также выражается в том, что стихотворение работает как живопись и музыка одновременно, но при этом не описывает готовое произведение, а воспроизводит сам акт творения поэтом-демиургом. Это динамический, интермедиальный, урбанистический экфрасис, в котором слова становятся краской и музыкой города, а сам текст – транспонированием живописного и музыкального опыта в поэтический регистр.

Итак, предложенный нами подход представляет собой программу действий, выводящую анализ литературного произведения на стык сразу нескольких дисциплин. Исследование открывает перспективы переосмысления традиционной практической поэтики через визуальные, аудиальные и иные перцептивные практики, связанные с эстетической деятельностью. Это в первую очередь касается поэтов и писателей, чья творческая натура нашла проявление и в других видах искусства, помимо литературы, но также может быть полезно при исследовании любых произведений, синтезирующих в себе различные художественные и эстетические практики, даже если автор проявил себя исключительно в литературе и не был напрямую связан с другими видами искусства.

Источники

Бурлюк, Д. Д. Красная стрела / Д. Д. Бурлюк, , М. Н. Бурлюк. – Нью-Йорк, 1932. – 20 с.

Зданевич, И. Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов / И. Зданевич, М. Ларионов // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – Санкт-Петербург : Полиграф, 2009. – С. 368–370.

Крученых, А. Слово как таковое / А. Крученых, В. Хлебников. – Москва : Типо-литография т/д «Я. Данкин и Я. Хомутов», 1913. – 15 с.

Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 1 / В. В. Маяковский ; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН ; подготовка текста и примечания: В. А. Катаняна ; ред. З. Паперный. – Москва : Государственное издательство художественной литературы ГИХЛ, 1955. – 464 с. – EDN VNNZTN.

Biblia Sacra Vulgata. Vol. VI. – [Б. м.] : Lulu.com, 2013. – 210 p. – (Simply Latin).

Литература

Айналов, Д. В. Эллинистические основы византийского искусства: Исследование в области истории ранневизантийского искусства / Д. В. Айналов. – Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1900. – 229 с.

Арнхейм, Р. В защиту визуального мышления / Р. Арнхейм // Новые очерки по психологии искусства / пер. Г. Е. Крейдлина. – Москва : Прометей, 1994. – С. 153–173.

Богданова, О. В. Художник и поэт Ольга Розанова (творчество начала 1910-х годов) / О. В. Богданова // Научный диалог. – 2026. – Т. 15, № 3. – С. 227–245. – DOI: 10.24224/2227-1295-2026-15-3-227-245. – EDN IOWLZY.

Диди-Юберман, Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман ; пер. с фр. А. Шестакова. – Санкт-Петербург : Наука, 2001. – 264 с. – ISBN 5-02-026824-0.

Еременко, Е. Е. Эстетические и художественные особенности портретного экфрасиса в лирике Д. Бурлюка / Е. Е. Еременко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2025. – Т. 18, № 11. – С. 4867–4873. – DOI: 10.30853/phil20250658. – EDN FNOBAG.

Лейдерман, Н. Л. Логика бунта: к характеристике художественной системы раннего Маяковского / Н. Л. Лейдерман // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе / ред. Н. Л. Лейдерман. – Свердловск, 1990. – С. 3–17.

Малкина, В. Я. Интермедиальность в литературе: проблемы методологии / В. Я. Малкина // Новый филологический вестник. – 2025. – № 2 (73). – С. 30–38. – DOI: 10.54770/20729316-2025-2-30. – EDN DPCYWM.

Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти ; пер. с фр. О. Шпараги. – Минск, 2006. – 400 с. – ISBN 985-6701-47-3.

Перцов, В. В. Маяковский. Жизнь и творчество : в 3 т. Т. 1 / В. В. Перцов. – Москва : Наука, 1969. – 366 с.

Рымарь, Н. Т. Проблема аутентичности художественного высказывания в ситуации кризиса языка в XX в. : учебное пособие по курсу истории зарубежной литературы XX века для студентов филологического факультета / Н. Т. Рымарь. – Самара : Самарский государственный университет, 2013. – 53 с. – EDN VGORWN.

Тарасов, О. Флоренский и обратная перспектива. Из истории термина / О. Тарасов // Искусствознание. – 2019. – № 4. – С. 26–57. – EDN UZDSFO.

Творчество В. В. Маяковского в XXI веке. Вып. 3. – Москва : Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, 2015. – 600 с. – EDN VUUWEH.

Творчество В. В. Маяковского. Выпуск 5: Междисциплинарные подходы и мировая рецепция (к 130-летию со дня рождения поэта). – Москва : Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, 2024. – 656 с. – DOI: 10.22455/3034-4026-2024-5. – EDN UGLGHO.

Тименчик, Р. Д. Еще раз о русском стиховом экфрасисе / Р. Д. Тименчик // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / ред. Т. Автухович. – Седльце, 2018. – С. 115–123.

Флоренский, Павел, священник. История и философия искусства / П. Флоренский. – Москва : Академический Проект, 2020. – 623 с.

Франк, Дж. Пространственная форма в современной литературе / Дж. Франк. – Москва : Директ-Медиа, 2007. – 50 с.

Ханзен-Лёве, О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Лёве ; пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. – Москва : РГГУ, 2016. – 503 с. – ISBN 978-5-7281-1596-0.

Харджиев, Н. И. Заметки о Маяковском / Н. И. Харджиев // Литературное наследство. – 1958. – Т. 65. – С. 397–430. – EDN YHGNXB.

Якобсон, Р. О. Работы по поэтике : переводы / Р. О. Якобсон ; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – Москва : Прогресс, 1987. – 464 с.

Alpers, S. The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century / S. Alpers. – Chicago : University of Chicago Press, 1983. – 302 p. – ISBN 0-226-01513-0.

Rajewsky, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / I. O. Rajewsky // Intermédialités. – 2005. – No. 6. – P. 43–64. – DOI: 10.7202/1005505ar.

Werner, W. (Inter)mediality and the Study of Literature / W. Werner // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. – 2011. – Vol. 13, no. 3. – P. 1–9. – DOI: 10.7771/1481-4374.1789.

Wulff, O. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance / O. Wulff // Kunstwissenschaftliche Beitrage, August Schmarsow gewidmet zum funfzigsten semester seiner akademischen Lehertatigkeit. – Leipzig, 1907. – P. 1–40.

References

Ainalov, D. V. (1900). Ellinisticheskie osnovy vizantiyskogo iskusstva: Issledovanie v oblasti istorii ranne-vizantiyskogo iskusstva = Hellenistic foundations of Byzantine art: A study in the history of early Byzantine art. Saint Petersburg: I. N. Skorokhodov Printing House, 229 p.

Alpers, S. (1983). The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 302 p. ISBN 0-226-01513-0.

Arnheim, R. (1994). V zashchitu vizual'nogo myshleniya = In defense of visual thinking. *New essays on the psychology of art*, 153–173. Moscow: Prometey Publishing House.

Bogdanova, O. V. (2026). Khudozhnik i poet Ol'ga Rozanova (tvorchestvo nachala 1910-kh godov) = Artist and poet Olga Rozanova (works of the early 1910s). *Scientific Dialogue*, *15*(3), 227–245. DOI: 10.24224/2227-1295-2026-15-3-227-245. EDN IOWLZY.

Didi-Huberman, J. (2001). To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas = What we see looks back at us. Saint Petersburg: Nauka Publishing House, 264 p. ISBN 5-02-026824-0.

Eremenko, E. E. (2025). Esteticheskie i khudozhestvennye osobennosti portretnogo ekfrasisa v lirike D. Burlyuka = Aesthetic and artistic features of portrait ekphrasis in the lyrics of D. Burliuk. *Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*, *18*(11), 4867–4873. DOI: 10.30853/phil20250658. EDN FNOBAG.

Florensky, Pavel. (2020). Istoriya i filosofiya iskusstva = History and philosophy of art. Moscow: Akademicheskiy Proekt Publishing House, 623 p.

Frank, J. (2007). Prostranstvennaya forma v sovremennoy literature = Spatial form in modern literature. Moscow: Direct-Media, 50 p.

Hansen-Löve, O. A. (2016). Intermedial'nost' v russkoy kul'ture: ot simvolizma k avangardu = Intermediality in Russian culture: From symbolism to the avant-garde. Moscow: RSHU, 503 p. ISBN 978-5-7281-1596-0.

Khardzhiev, N. I. (1958). Zametki o Mayakovskom = Notes on Mayakovsky. *Literary Heritage*, *65*, 397–430. EDN YHGNXB.

Leiderman, N. L. (1990). Logika bunta: k kharakteristike khudozhestvennoy sistemy rannego Mayakovskogo = The logic of revolt: Towards a characterization of the artistic system of the early Mayakovsky. *Problems of interaction of method, style and genre in Soviet literature*, 3–17. Sverdlovsk.

Malkina, V. Ya. (2025). Intermedial'nost' v literature: problemy metodologii = Intermediality in literature: Problems of methodology. *New Philological Bulletin*, *2*(73), 30–38. DOI: 10.54770/20729316-2025-2-30. EDN DPCYWM.

Merleau-Ponty, M. (2006). Vidimoe i nevidimoe = The visible and the invisible. Minsk, 400 p. ISBN 985-6701-47-3.

Pertsov, V. V. (1969). Mayakovskiy. Zhizn' i tvorchestvo: v 3 t. T. 1 = Mayakovsky. Life and work, in 3 vols. Vol. 1. Moscow: Nauka Publishing House, 366 p.

Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, *6*, 43–64. DOI: 10.7202/1005505ar.

Rymar, N. T. (2013). Problema autentichnosti khudozhestvennogo vyskazyvaniya v situatsii krizisa yazyka v XX v. = The problem of authenticity of artistic utterance in the situation of language crisis in the 20th century. Samara: Samara University, 53 p. EDN VGORWN.

Tarasov, O. (2019). Florenskiy i obratnaya perspektiva. Iz istorii termina = Florensky and reverse perspective. From the history of the term. *Art Studies*, *4*, 26–57. EDN UZDSFO.

Timenchik, R. D. (2018). Eshche raz o russkom stikhovom ekfrasise = Once again on Russian verse ekphrasis. *Theory and history of ekphrasis: Results and prospects of study*, 115–123. Siedlce.

Tvorchestvo V. V. Mayakovskogo v XXI veke. Vyp. 3 = The works of V. V. Mayakovsky in 21st century. Issue 3. (2015). Moscow: A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 600 p. EDN VUUWEH.

Tvorchestvo V. V. Mayakovskogo. Vypusk 5: Mezhdistsiplinarnye podkhody i mirovaya retseptsiya (k 130-letiyu so dnya rozhdeniya poeta) = The works of V. V. Mayakovsky. Issue 5: Interdisciplinary approaches and world reception (to the 130th anniversary of the poet's birth). (2024). Moscow: A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 656 p. DOI: 10.22455/3034-4026-2024-5. EDN UGLGHO.

Werner, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, *13*(3), 1–9. DOI: 10.7771/1481-4374.1789.

Wulff, O. (1907). Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance. *Kunstwissenschaftliche Beitrage, August Schmarsow gewidmet zum funfzigsten semester seiner akademischen Lehertatigkeit*, 1–40. Leipzig.

Yakobson, R. O. (1987). Raboty po poetike = Works on poetics. Moscow: Progress Publishing House, 464 p.

Данные об авторе

Шевченко Екатерина Сергеевна – доктор филологических наук, доцент, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева, Российская Федерация, г. Самара, e.shevchenko@ssau.ru

Author's information

Shevchenko Ekaterina Sergeevna – Doctor of Philology, Associate Professor, Samara University, Russian Federation, Samara

Дата поступления: 06.07.2026; дата публикации: 31.10.2026

Date of receipt: 06.07.2026; date of publication: 31.10.2026