

**Дубровских Т.С.**

Южно-Уральский государственный университет

E-mail: dubro2@mail.ru

## **ПРОЗИМЕТРИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ТРАВЕЛОГА Н. АСЕЕВА «РАЗГРИМИРОВАННАЯ КРАСАВИЦА»**

Книга путевых очерков Николая Асеева «Разгримированная красавица», аккумулирующая разнородные впечатления советского писателя от поездки по странам буржуазной Европы в 1927 году, построена по принципу прозиметрического монтажа. Регулярное введение стиховых отрезков в прозаическую фактуру значительно расширяет художественные возможности публицистически заряженной синтетической конструкции.

Продолжая серию прозопоэтических литературных экспериментов 1920-х годов, автор интегрирует элементы поэтической рефлексии и типичные для жанра путешествия этнографические подробности, спорадические документальные свидетельства, справочную информацию путеводителя, фрагменты агитационной риторики в многосоставное гетерогенное единство. Стихотворные вкрапления разного объема, выступающие в качестве содержательной параллели прозаического повествования и образующие своеобразный «внутренний травелог» в пределах текстового пространства, могут выполнять вариативные контекстуальные функции: подчеркивать идеологическую направленность произведения, усиливать голос общественного сознания, передавать внешние наблюдения или, напротив, нивелировать пафос соцзаказа, актуализировать лирическую составляющую, транслировать субъективные переживания. Стиховая экспансия отчетливо обнаруживается и на уровне прозаической рамы рассматриваемого ансамбля очерков: спорадически встречающиеся метрические фрагменты, приемыфонетической оркестровки, лексико-грамматической симметрии явственно маркируют ориентацию произведения на поэтическую культуру. Стратегия взаимодействия традиционно противопоставленных типов речи позволяет писателю добиться эффекта гетерогенной целостности метатекстового единства книги.

Эвристически открытая, исключительно свободная в семантическом и стилистическом отношении структура путевого нарратива становится удобной площадкой для творческих поисков автора. Художественно сложная полиморфная модель исследуемого произведения демонстрирует стремление автора максимально выразительно и точно передать читателю целостный комплекс впечатлений от заграничной поездки.

**Ключевые слова:** Николай Асеев, травелог, прозиметрия, художественное единство, «проза поэта».

Послеоктябрьские годы выдвигают перед отечественной литературой путешествий новые общественно значимые цели. В соответствии с актуальной для постреволюционного периода политической конъюнктурой внимание ангажированного писателя, отправившегося в поездку за границу, фокусируется на трансляции социалистической идеи в системе координат чужой культуры. Советский травелог становится одним из ярких образцов тенденциозной словесности своего времени, превращаясь в мощное средство идеологической пропаганды, воздействующее на внутреннего и внешнего реципиента.

Жанр путешествия, обладающий широкими публицистическими возможностями и отвечающий принципам документально точного изображения действительности, прогнозируемо активно используется представителями твор-

ческой группы «ЛЕФ». Владимир Маяковский, за рубежом страны провозгласивший себя «полпредом стиха» [7, с. 73], ежегодно «отчитывается» перед читателями в своих вояжах по западной цивилизации как в поэтической, так и прозаической форме. Борис Кушнер в 1928 году издает классический с точки зрения популяризируемой левовцами теории «утверждения факта» [4, с. 15]<sup>1</sup> и эстетики соцзаказа травелог «Сто три дня на Западе», в котором рассказывает о посещении европейских держав с позиции носителя революционной мысли. В том же году выходит книга Николая Асеева «Разгримированная красавица», аккумулирующая впечатления писателя от поездки по Италии и ряду соседних государств.

На идейно-концептуальном уровне рассматриваемое произведение полностью отвечает требованиям времени в целом и дирек-

<sup>1</sup> В. Шкловский подчеркивал эталонный характер фактографически ориентированного произведения Кушнера по сравнению с предшествующей традицией: «Он ездил по делу, и у него был деловой подход к вещам <...> это не только превосходный путеводитель и превосходное описание путешествия, это учебник для путешественников и учебник умения видеть» [4, с. 260].

тивам «Левого фронта искусств» в частности. Автор видит собственную миссию отнюдь не в туристически-праздном следовании по проложенным многочисленными предшественниками экскурсионным маршрутам и пассивно-созерцательном осмотре известных достопримечательностей. Основной замысел книги заключается в стремлении сломать шаблон классического восприятия европейской культуры, стереть толстый слой грима с лица «признанной красавицы». Лефовец обрушивает на чуждый ему буржуазный мир поток безжалостной критики – от прогнозируемого обличения классовых пороков до неожиданного порицания природно-климатических особенностей средиземноморской зоны. Однако наиболее острым выпадам подвергается историческое достояние Старого Света. Асеев, творческая индивидуальность которого формировалась в русле футуристического движения, с беззастенчивой откровенностью агитки призывает к уничтожению великих памятников античной и средневековой архитектуры – символов инертного прошлого, бесцельно занимающих огромные городские пространства и подспудно препятствующих наступлению долгожданной эры технического прогресса.

Однако в формально-речевом аспекте травелог демонстрирует редко встречаемую в координатах дискурса ритмическую организацию. В своих путевых записках один из ведущих лириков постреволюционной эпохи продолжает серию билингвистических литературных опытов в рамках феномена «прозы поэта». Следует подчеркнуть, что стиховая экспансия, в том числе прием прозиметрического монтажа, приобретает в пределах асеевской прозы 1920-х лет статус выразительной стилевой доминанты и существенного фактора укрупнения новеллистического контекста<sup>2</sup>. Поэтические строки, щедро рассыпанные на страницах книг рассказов и очерков писателя («Расстрелянная Земля. Фантастические рассказы», 1925 год; «Проза

поэта», 1930 год), помогают в совокупности достигнуть эффекта полиморфной ритмической целостности и отчасти преодолеть ощущение дискретности ансамблевых конструкций. В метатекстовом пространстве «Разгримированной красавицы» – объемного циклического объединения «дорожных черновиков» [3, с. 118], годом ранее вышедших отдельно друг от друга в выпусках журнала «Звезда» – стиховое начало также выступает в роли важного интегративного фактора.

Художественная модель литературного путешествия – по определению имманентно синтетическая, исключительно свободная в стилистическом и содержательном плане – представляет собой удобную площадку для творческого эксперимента. Это «жанр, в основе которого описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь незнакомых читателю или малоизвестных, странах, землях, народах в форме заметок, записок, дневников (журналов), очерков, мемуаров. Помимо собственно познавательных, путешествие может ставить дополнительные – эстетические, политические, публицистические, философские и другие задачи <...>». Формирование и развитие жанра отличает сложное взаимодействие документальной, художественной и фольклорной форм, объединенных образом путешествующего героя (расказчика)» [5, ст. 839]. Эвристически открытая структура путевого нарратива создает благоприятные условия для реализации не сдерживаемой рамками традиции индивидуальной эстетической стратегии.

В «Разгримированной красавице» Асеев новаторски смело проецирует схему двуязычного композиционного строения на плоскость травелога, интегрируя элементы поэтической рефлексии и типичные этнографические подробности, спорадические документальные свидетельства, справочную информацию путешеводителя, фрагменты агитационной ритори-

<sup>2</sup> Практика синтезирования конвенционально противоположных типов словесной организации получает в первые десятилетия XX столетия (включая 1920-е годы) широкое распространение. Эстетика переходного времени обнаруживает художественную истощенность унифицированных литературных форм, между тем как наслоение систем стихотворной и прозаической речи дает колоссальный творческий импульс. «Принципиально разведенные, взаимонепроницаемые в литературе середины предшествующего века, они вдруг начинают решительно двигаться навстречу друг другу, чтобы слиться в роковом объятии сначала в стихоподобной прозе Андрея Белого, а затем в многочисленных и многообразных опытах поэтов Серебряного века, стремящихся во что бы то ни стало ввести в свой стих элементы прозы, прозаизировать его и тем самым проложить дорогу новому, раскованному и интенсивному стилевому мышлению» [8, с. 261].

ки в многосоставное гетерогенное единство. В письме, адресованном Федерации советских писателей<sup>3</sup>, лэфовец акцентирует внимание на «испытательном» характере предпринятой задачи: «Книга эта была для меня новым видом работы; поэтический образный способ повествования, эмоционально воспринимающий и окрашивающий явления, я пытался применить к публицистическому изложению» [10, л. 9]. Относя произведение к несомненным творческим неудачам автора, В. Шаламов отмечает «зерно новизны, выдумки, задора» именно в его прозиметрическом строении: «Это была книжка, “организации” которой потом подражали многие. Стихи и проза были смонтированы так, чтобы дать особым способом впечатления об Италии» («Асеев в двадцатые годы. Воспоминания» [11, л. 4–5]).

Впрочем, стиховая экспансия в пределах хронологически выдержанного повествования обнаруживается задолго до собственно итальянских событий. Писатель вводит в прозаическое окружение фрагменты противоположного регистра уже в первых главах, описывающих многодневную поездку по территории России и так называемым «транзитным» странам Восточной Европы. Принципиальную нацеленность на художественный синкретизм, свойственный жанру травелога вообще, субъект повествования поясняет адресату и в самом тексте произведения: «Наблюдать можно вовне и вовнутрь. Я решаю в своих впечатлениях объединить это, следя не только за тем, что происходит вокруг, но и за тем, как это происходящее отражается во мне, как оно окисляет мое дыхание» [1, с. 206]. Вступительная часть путевых заметок «Поезд едет к границе», содержащая два поэтических отрывка, служит прозрачным воплощением изложенной автором двунаправленной программы отражения действительности.

Фрагмент буденовского марша в исполнении «сводного хора» англичан и русских – при-

мер экстроспективного ракурса наблюдения – выступает в функции не только доказательства налаженных дипломатических отношений, установленных культурных контактов, но и живого свидетельства неподдельного уважения иностранцев, побывавших в послереволюционной России, к завоеваниям советской власти:

«...С нами Ворошилов,  
первый краснойофицер,  
...сумеимумерить мы  
за СССР и Р!»

[1, с. 208].

Вместе с тем фонетическая передача «старательного» косноязычия поющих пассажиров имплицитно маркирует иронично-дистантное отношение рассказчика к «сочувствующим» представителям капиталистического мышления. По мере удаления от родных краев интонация легкой насмешки, организующая данный эпизод, будет приобретать градационно сгущающиеся сатирические оттенки, а книга в целом – все более отчетливый памфлетический облик.

Второе стихотворное включение в пределах главы демонстрирует перенесение линии повествования на плоскость инстроспекции. Изложив результаты серии внешних наблюдений, нарратор концентрируется на исследовании комплекса субъективных ощущений, переживании экзистенциального выхода за пределы зоны «своего» в зону «чужого», анализе порогового состояния – по словам автора, «шестого чувства» [1, с. 206] – путешествия. Надежным проводником в иное социокультурное пространство для повествователя становится мчащийся поезд – знаковый в футуристически заряженной художественной системе Асеева 1910–1920-х годов образ, символ необратимого движения вперед.

«И вот внезапно в сердце входит кружащийся за стеклом ночной ландшафт, нахо-

<sup>3</sup> «Разгромленная красавица» стала предметом активной переписки Николая Асеева с представителями властных структур и редакциями периодических изданий. Причиной тому послужил громкий конфликт автора с Максимом Горьким, пребыванию в гостях у которого лэфовец посвятил несколько глав своего произведения. После выхода путевых заметок, наполненных пафосом футуристического нигилизма по отношению к культурным ценностям прошлого и содержащих прямые выпады против хрестоматийного труда «Образы Италии» П. Муратова, Горький публикует в газете «Известия» разгромную статью «О двух книгах», в которой достаточно бесцеремонно упрекает «молодого советского литератора» (которого называли на тот момент чуть ли не «первым поэтом» Страны Советов [13, л. 23]) в ряде фактических погрешностей, легкомысленности рассуждений и «постыдной малограмотности» [3, с. 2] (при этом сам авторитетный критик ошибочно называет рецензируемую книгу «Развенчанной красавицей»). Асеев воспринимает негативный отзыв весьма болезненно, тем более что, по его внутренним ощущениям, расстались они с Горьким в Сорренто по-приятельски, обвиняет оппонента в «личной озлобленности» и даже вызывает писателя на товарищеский суд (письмо в редакцию «Известий» ВЦИКа [10, л. 13]).

лившиеся избушки, сосны, сосны, сосны, поля поворачиваются вдоль и поперек, опять сосны, выемки, подъемы, пустыннось, глушь, темнота, тишина. И так начинаешь ценить и уважать этого железного друга, идущего в такой дальний путь, и так близок и дорог становится тот незнакомый человек, что поставил его на рельсы, и тот, кто ведет его сейчас выпачканной углем и маслом рукой, ведет – не спит, ведет – сторожит, ведет через мглу, темноту, молчаливую ночную пустыню.

Поезд  
стелется по полям  
с грохотом  
пополам.  
Если снизу смотреть –  
рывком,  
надрываясь  
в пару натуг;  
сверху –  
вкапывается червяком  
в отступающую  
темноту...»  
[1, с. 208–209].

Сюжетно обособленный двуязычный текстовый отрезок демонстрирует выразительную диффузию на стыке полюсных речевых кодов. Регулярное синтагматическое деление, анафорически симметричные конструкции, лексические повторы, синтаксический параллелизм, ряды однородных членов предложения действительно гармонизируют речевую структуру прозаического рамы<sup>4</sup>. Спорадические метрические цепочки («И вот внезапно в сердце входит <...>» – четыре стопы условного ямба; «<...> железного друга, идущего <...>» – 3 стопы амфибрахия; «<...> в такой дальний путь, и так близок и дорог становится тот незнакомый <...>» – 7 стоп амфибрахия с лишним ударным слогом в первой), а также рифмующиеся созвучия доведенного до фольклорной афористичности фразового компонента «<...> ведет –

не спит, ведет – сторожит <...>» подчеркивают эффект стихоподобной упорядоченности «прозы поэта». За счет монотонно-пунктирного прозаического контура (усиленного повтором тире в месте контакта), вступающего в резонанс с дробным вертикальным ритмом «лесенки» поэтического вкрапления, автору удается добиться тактово точного воссоздания перестука колес, передать тревожное и одновременно радостное настроение человека, отправившегося в путь, ритмическими средствами актуализировать у читателя ощущение присутствия в бегущем по дорожному полотну вагоне.

Приведенный выше пример наглядно показывает, что стихотворные строки травелога, выкристаллизовавшиеся из беллетризованного повествования, служат своего рода поэтической иллюстрацией и содержательным продолжением прозаического рассказа. Взаимодействие сегментов оппозиционного регистра в последующих частях произведения, как правило, также строится по обрисованной алгоритмической схеме. В местах контакта поэт, примеряющий маску прозаика, заостряет внимание на инстинктивности процесса рефлексии лирического сознания. «Сочинялось что-то еще дальше хорошее. Но когда утром проснулся, в памяти остались только эти строчки <...>» [1, с. 209]; «Вот как мне это представилось <...>» [1, с. 239]; «Но когда воздух нагрет еще долго после полудня, и тишина, ясность и солнечность просятся закрепить их не только в черновых набросках <...>» [1, с. 225]. «Третьеличные» глагольные формы указывают на будто не зависящий от авторской воли характер действия, подчеркивают условную произвольность поэтического акта. Последняя цитата открыто низводит прозаическую коммуникацию в контексте произведения на уровень вспомогательной художественной практики, «черновой» литературной работы, в эстетической ценности которой писатель декларативно сомневается<sup>5</sup>. Прием инкорпорации стиховых компонентов позволяет автору в привычной

<sup>4</sup> В отсутствие документальных свидетельств намеренного уподобления автором прозаического текста поэтическому можно предположить, что такая практика имела для Асеева не вполне осознанный характер, была безотчетно подготовлена «воспитанной многолетней работой над стихами привычкой экономии и лаконичности, к выбору точного слова» [15, с. 77].

<sup>5</sup> Подписывая экземпляр путевых записок Горькому, Асеев откровенно признавался в изъянах только что опубликованного произведения: «<...> с чувством великого стыда за слабость и срывы книги. Но очень хочется научиться писать прозой» [12, л. 2]. Впоследствии адресат не преминет использовать самокритичное замечание лэфовца в разгоревшейся публичной дискуссии, аргументируя тем самым обвинения своего противника в «крайне дурном языке» и «раздражающей развязности невежды» [Там же].

для себя творческой манере дополнить картины заграничных впечатлений выразительными штрихами «непосредственного ощущения» [9, с. 101].

Так, прозаическое описание идиллически прекрасных альпийских пейзажей, проникнутое романтическим настроением и насыщенное традиционными признаками поэтического строя (включая метризацию, инверсию, единичность, плотную метафоризацию текста), переплавляется в филигранно оркестрованное стихотворение под названием «Земмеринг». Визуальная гармония представшей перед рассказчиком панорамы синестетически отражается в эфонической организации поэтической речи, богатой звукописной технике вкрапления. Фронтальная аллитерационная стяженность стихотворной конструкции, основанная на контрастной игре парных звуков «з» и «с», позволяет создать удивительно экспрессивный образ курортного городка, расположившегося между зеленой весной и снежной зимой:

«Стань к окошку  
и замри,  
шепот сказки  
выслушай:  
проезжаем  
Земмеринг,  
Зиму в зелень  
Выстлавший...»  
[1, с. 225].

Сосредоточенность поэтической параллели на трансляции «захватывающих дух» [1, с. 226] природных красот отнюдь не препятствует сохранению надлежашего идеологического градуса. В соответствии с формирующимся каноном советского путешествия кульминацией стихотворения становится заявление поэта-вояжера о желании устроить в живописном австрийском местечке международную здравницу для пролетариев всех стран. Дублируя высказанную в прозаической экспозиции мысль, автор четко расставляет смысловые акценты повествования и сознательно придает тезису, косвенно затрагивающему злободневную проблематику мировой революции, лаконичную запоминающуюся форму:

«Очень  
мысль мне нравится:  
для рабочих  
и крестьян  
здесь  
устроить здравницу...»  
[1, с. 227].

Центральные главы книги, излагающие хронику поездки автора по Италии, объединены лейтмотивом непримиримой борьбы с симптомами прошлого. Римские городские пейзажи, образующие музей под открытым небом, оказываются особенно показательными декорациями для обличительных тирад левовца-футуриста. Прогулка по тысячелетним историческим местам – обязательная составляющая культурной программы посетителя древней столицы – становится для рассказчика своеобразным погружением в царство мертвых. Великие памятники архитектуры – Термы Каракаллы, Колизей, Форум – в представлении автора низводятся до положения давно истлевших мертвецов, театрально притворная популяризация которых в качестве бесценных объектов искусства не только вызывает глубокое отвращение, но и заражает недугом пассажиристического оцепенения, меланхолической безжизненности, склепной каталепсии. «Шарлатанская» эксплуатация памятников ушедшего времени, кроме нанесения значительного психологического вреда, негативно влияет и на экономическое развитие государства, во многом зависящее от благосклонности туриста. Сменяющие друг друга сцены тления, гниения, распада сливаются по замыслу автора в «гнуснейшую комедию человеческих развалин» [1, с. 233]. Единственный спасительный выход рассказчик видит в немедленном полном и беспощадном удалении источника болезни.

Стихотворные «двойники» итальянской части повествования по традиции эмфатически усиливают высказанные в прозаической канве мысли автора, отсекают многословные рассуждения и придают главной идее завершённый облик:

«Если рука – храбра,  
если вам хочется

лучшей доли –  
в первую очередь  
нужно убрать  
Форум  
и Капитолий!»  
[1, с. 241].

В приведенном отрывке поэтического вкрапления «Форум – Капитолий» легко усматривается стиль хлестких боевых агиток, создаваемых автором совместно с Владимиром Маяковским. Наследуя в общих чертах концептуальную схему стихотворных травелогов своего друга и соратника, в частности тиражируя выраженные в цикле «Париж» мечтания о «рабочем дворце» на месте «музейного Версаля» [6, с. 218], он избирает еще более радикальный, полемически заостренный, лозунгово-прямолинейный способ подачи идеологической проблематики. Асеев, по сути, предлагает масштабную реорганизацию европейской культуры: согласно его рационалистическому предложению, лишённые «грима» мещанского благоговения тысячелетние руины, представляющие исследовательский интерес для единичных специалистов, следует без колебания снести и заменить выставкой детализированных макетов с необходимыми разъяснениями при каждой экспонируемой копии. Искусство прошлого, разрушенное временем до состояния каменных развалин, не имеет для писателя, напряженно вглядывающегося в лицо будущего, ни эстетической, ни научной ценности.

Еще одна точка соприкосновения травелогов 1920-х годов – очарование писателей-путешественников технической оснащённостью заграницы. Если в плане социально-классовой структуры общества западная цивилизация безнадежно отстает, то с точки зрения индустриального развития ей удалось продвинуться гораздо дальше Страны Советов. «Совершенная техника – это тот волшебный предмет, которым эксклюзивно владеет Запад и который помогает ему выживать в условиях общественного упадка» [9, с. 113]. Так, в итальянских очерках «первая в Риме любовь» [1, с. 268] рассказчика обращена к огромному городскому тоннелю. Автор, предостерегающий читателя от угрозы болезнетворного дыхания былого, не скрывает футуристического восторга при описании

грандиозной инженерной конструкции и не скупится на похвалы рукам и разумусовременного ему поколения строителей. В отличие от репрезентантов исторического прошлого, приравненных к праху усопших предков, современное техническое сооружение изображается посредством развернутого приема олицетворения. Могучий живой организм тоннеля на фоне мертвой культуры особенно красочно нарисован в стихотворном посвящении, содержательно совпадающем с прозаической рамой и частично заимствующем ее тропеический арсенал. Тоннель поэтически вдохновенно уподобляется писателем колоссальному саксофону, исполняющему динамичную мелодию урбанистического будущего:

«Он гудит,  
сотрясаясь,  
трубой саксофона...»  
[1, с. 267].

В качестве структурообразующего принципа жанра путешествия в его «отечественном-варианте», помимо наличия ярко выраженного идеологического плана, выступает «обилие явных и скрытых литературных ассоциаций» [14, с. 354], высокая интертекстуальная концентрация. «Вторичность» анализируемого травелога раскрывается как в прозаической, так и поэтической его частях. Ведя ожесточенную полемику Павлом Муратовым, Асеев комментирует обширные выдержки из «Образов Италии» – знаменитого труда, посвященного описанию истории искусства страны и подернутого меланхолической тоской по ушедшему прошлому – с точки зрения бескомпромиссного отрицания любых симптомов пассаизма. Стихотворный вид цитации, напротив, преподносится автором в сугубо положительном ключе. Отрывки из цикла «Итальянские стихи» Александра Блока и поэмы «Девятьсот пятый год» Бориса Пастернака приобретают значение дополнительной контекстуальной аргументации, служат выразительным иллюстративным подтверждением изложенных в прозе наблюдений субъекта наррации. Художественный опыт собратьев по цеху в функциональном отношении сопрягается с авторским поэтическим вектором в рамках сложной прозиметрической модели книги.

Книга путевых заметок поэта Николая Асеева воплощает оригинальную в условиях литературы путешествий стратегию интеграции прозаического и стихового художественных кодов. Нацеленность автора на синтез традиционно противопоставленных типов речи, выявляющаяся на уровне системообразующего приема прозиметрического монтажа, а также стихоподобной ритмико-синтаксической организации и окказионально встречающихся метризованных отрезков прозаического окружения, позволяет добиться эффекта гетерогенной целостности метатекстового единства. Поэтическая состав-

ляющая на фоне массива разнородных зарубежных наблюдений исполняет роль важного семантического маркера, дает возможность подчеркнуть идеологически значимые аспекты повествования. Вместе с тем инкорпорация стиховых элементов, активизирующих лирическую интонацию книги, становится действенным способом преодоления публицистически одноплановой модальности соцзаказа. Сложная полиморфная конструкция демонстрирует стремление автора максимально точно и выразительно передать читателю комплекс впечатлений от зарубежной поездки.

6.05.2016

**Список литературы:**

1. Асеев, Н. Н. Собрание сочинений: в 5 т. / Асеев, Н. Н. – М.: Издательство художественной литературы, 1964. – Т. 1. – 456 с.
2. Асеев, Н. Н. Заграница (Дорожные черновики) / Н. Н. Асеев // Звезда. – 1928. – № 1. – С. 118–144.
3. Горький, М. О двух книгах / М. Горький // Известия. – 1928. – № 211. – С. 2.
4. Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. – М.: Захаров, 2000. – 285 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. Ф. И. Николокина. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 стб.
6. Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений в 13 томах / В. В. Маяковский. – Т. 6: 1924 – первая половина 1925. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 544 с.
7. Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений в 13 томах / В. В. Маяковский. – Т. 7: Вторая половина 1925 – 1926. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 535 с.
8. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М.: РГГУ, 2002. – 685 с.
9. Пономарев, Е. Травелоги Маяковского. Начало жанра // Вопросы литературы, 2012. – № 2. – С. 100–143.
10. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 393. 17 л.
11. РГАЛИ. Ф. 3101. Оп. 1. Ед. хр. 631. 14 л.
12. РГАЛИ. Ф. 2861. Оп. 1. Ед. хр. 233. 2 л.
13. РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 3. Ед. хр. 7. 45 л.
14. Тиме, Г.А. Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX-XX веков / Г. А. Тиме. – СПб.: Нестор-История, 2011. – 456 с.
15. Шаламов, В. Т. Собрание сочинений: В 6 т. + т. 7, доп. / В. Т. Шаламов. – Т. 5: Эссе и заметки; Записные книжки 1954–1979 / Сост., подгот. текста, прим. И. Сиротинской. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. – 384 с.

Сведения об авторе:

**Дубровских Т.С.**, аспирант кафедры русского языка и литературы факультета журналистики  
Южно-Уральского государственного университета  
E-mail: dubro2@mail.ru