

УДК 82.09  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

## АВТОРСКИЕ ЗНАКИ ПУНКТУАЦИИ КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ РЕДАКЦИИ ТЕКСТА. НА ПРИМЕРЕ ПОЭМЫ В. МАЯКОВСКОГО «150 000 000»

© 2020 г. Т.А. Купченко

*Институт мировой литературы  
им. А.М. Горького Российской академии наук,  
Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 15 мая 2019 г.*

*Дата публикации: 25 июня 2020 г.*

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-438-469

*Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ.*

*Проект № 20-012-00-477-А «Поэтика и текстология записных книжек*

*В. Маяковского» (1917–1930)*

**Аннотация:** Первое анонимное издание поэмы В. Маяковского «150 000 000» (1921) отличается «неклассической» пунктуацией. В контексте футуристической эстетики оно обретает смысл манифеста нового революционного искусства. Пунктуация рассматривается как проблема идиостиля автора и с точки зрения использования им авторских знаков препинания. Авторскими знаками в первом издании поэмы признаются нулевой знак в позиции конца строки, сочетание точки/нулевого знака и большой буквы в начале строки, вопросительные знаки и тире в позиции конца строки, а также конца строки и конца строфы одновременно, а также сочетания тире и точки, тире и восклицательного знака в указанной последовательности. Сопоставление с рукописью лесенкой (1924) позволяет прояснить значение нулевых авторских знаков, проследить изменение сознания автора поэмы и движения ее смысла от футуристичности к большей эпичности. В тексте последнего прижизненного издания (1929) авторские знаки отсутствуют. Образ автора меняется с «указывающего пальцем в небо» выскочки и грубияна на соответствующего эпической вневнеаходимости поэмы автора. Изучение семантики авторских знаков и их роли в тексте позволяет проследить творческую эволюцию текста и его автора, а также выделить несколько редакций лексически не менявшегося произведения.

**Ключевые слова:** Маяковский, 150 000 000, авангард, революция 1917 г., революция Духа, текстология, семантика пунктуации, вариант, редакция, образ автора, футуризм, авторские знаки.

**Информация об авторе:** Татьяна Александровна Купченко – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

**E-mail:** tkupchenko@gmail.com

**Для цитирования:** Купченко Т.А. Авторские знаки пунктуации как способ создания редакции текста. На примере поэмы В. Маяковского «150 000 000» // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 2. С. 438–469. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-438-469



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

## AUTHORIAL PUNCTUATION SIGNS AS THE MARKERS OF THE MEANING. ON THE EXAMPLE OF MAYAKOVSKY'S 150 000 000

© 2020. T.A. Kupchenko

*A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

*Received: May 15, 2019*

*Date of publication: June 25, 2020*

**Acknowledgements:** The research was supported by the Russian Foundation for Basic Research. Project no 20-012-00-477-A “Poetics and Textology of Vladimir Mayakovsky's” Notebooks (1917–1930).

**Abstract:** The first anonymous edition of Vladimir Mayakovsky's poem *150,000,000* (1921) is distinguished by its “non-classical” punctuation. In the context of the futuristic aesthetics, it becomes a manifesto of the new revolutionary art. The article examines Mayakovsky's punctuation as a problem of the author's idiosyncrasy focusing on his use of authorial punctuation marks. Such marks in the first edition of the poem are: zero sign at the end of the line, combination of the period / zero sign and the capital letter at the beginning of the line, question marks and dashes at the end of the line, at the end of the term and at the end of the stanza simultaneously, a combination of the dash and the period, dashes, and exclamation points in the mentioned order. A comparison with a ladder-designed manuscript (1924) allows me to clarify the meaning of the zero signs intentionally used by the author and to trace the change in the poet's mindset as the meaning of the poem becomes less futuristic and more epic. Thus, in the last lifetime edition of the poem (1929), there are no authorial marks. Their absence signals the shift of the poem's style from avant-garde to epic. The poetic persona is no longer an impudent and rude guy “pointing with a finger at the sky” but the omnipresent and unplaceable author of the epic poem. Studying the semantics of the authorial punctuation and its role allows us to trace the evolution of the text and its author as well as distinguish between the editions of the same text.

**Keywords:** Mayakovsky, 150,000,000, avant-garde, October revolution, revolution of the spirit, textology, punctuation, semantics, variant, editorial, author's image, futurism, authorial punctuation.

**Information about the author:** Tatiana A. Kupchenko, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia.

**E-mail:** tkupchenko@gmail.com

**For citation:** Kupchenko T.A. Authorial Punctuation Signs of Punctuation as the Markers of the Meaning. On the Example of Mayakovsky's *150 000 000*. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 2, pp. 438–469. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-438-469

Статья отражает опыт подготовки 5 тома Полного собрания произведений В.В. Маяковского в 20 т. На примере истории текста поэмы «150 000 000» показана важность учитывания особенностей пунктуации первых прижизненных изданий, рассмотрение которых позволило найти новые редакции текста.

«150 000 000» выросла из замысла эпической революционной поэмы, который появился у Маяковского в 1919 г. Финальные строки поэмы: «Это тебе // революций кровавая Илиада! // Голодных годов Одиссея тебе!» — прямо называют жанр поэмы — авангардный эпос о революции. На обложке первого издания не значилось имя автора, что по замыслу Маяковского работало на эту идею, намекая на древние образцы жанра. При этом поэма являла собой образец нового революционного искусства [27]. В договорах на издание она шла в ряду целой программы произведений комфутов («коммунистических футуристов»), включавших не только художественные произведения, но и теоретические тексты. Как только книга была издана (1921), Маяковский отправил ее Владимиру Ленину, с «комфутским приветом». Все это заставляет нас уделить первому изданию поэмы пристальное внимание.

При жизни Маяковского поэма издавалась еще несколько раз. Это перепечатки текста в сборниках поэта «13 лет работы» (в 2 т. МАФ, 1922), «255 страниц Маяковского» (М.; Пг.: ГИЗ, 1923), «Избранный Маяковский» (Берлин, 1923). Текст поэмы в этих изданиях по существу повторяет первое.

Все же Маяковский хотел вдохнуть новую жизнь в текст поэмы, снова издав ее отдельной книгой. Сохранился список лесенкой, сделанный ру-

кой Лили Брик с редакционными пометами Госиздательства, датируемый октябрём 1924 г. Однако издание в этой созданной Маяковским в 1921 г. новой строфике [12] не было осуществлено.

Наконец, в 1929 г. «150 000 000» входит в состав прижизненного Собрания сочинений [19], которое можно считать еще одной редакцией поэмы (третьей после лесенки).

Важно, что за все эти годы лексически поэма не менялась, за исключением замены некоторых слов на однокоренные и написания отдельных слов. Новые редакции поэмы создаются только за счет изменения пунктуации и смены графического формата текста.

Вопросы важности графического образа текста поднимались футуристами с момента появления их на художественной сцене. Уже в первом манифесте «Пощечина общественному вкусу» (1912) читаем о «Новой Грядущей Красоте Самоценного (самовитого) Слова» [24, с. 41]. Такое слово — это не только слово заново созданное, но по-особенному написанное. Предисловие ко II сборнику «Садок Судей» констатирует: «Мы расшатали синтаксис... Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание... а) считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания б) в почерке полагая составляющую поэтического импульса с) в Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) “самописья” б. Нами уничтожены знаки препинания, — в чем роль словесной массы — выдвинута впервые и осознана» [24, с. 42].

А. Крученых в «Новых путях слова» раскрывает «психическое» и мировоззренческое значение графики: «...сочетание слов по их внутренним законам <...>, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас... неправильное построение предложений... дает движение и новое восприятие мира и обратно — движение и изменение психики рождает странные “бессмысленные” сочетания слов и букв» [24, с. 52]. Он выделяет неправильность (равную неожиданности) грамматическую в несовпадении падежей, чисел, времен, родов, опущение частей предложения, местоимений и пр., а также «необычность размера, рифмы, начертания, цвета и положения слов» [24, с. 53]. Именно всяческие такого рода неожиданности, неправильности, ошибки и являются важным инструментом нового футуристического искусства. Через него осуществляется вход в иное измерение: «иррациональное (заумное) нам также непосредственно дано, как и умное» [24, с. 53].

К образцам нового футуристического письма можно причислить литографированные издания, созданные писателями-футуристами в союзе с новыми художниками: «Игра в аду» Н. Гончаровой и В. Хлебникова, «Я» (1913) В. Маяковского с его собственной обложкой и рукописным текстом, а также иллюстрациями Л. Шехтеля и В. Чекрыгина; трагедию «В. Маяковский» (1914), изданную с применением разных шрифтов, иллюстрированную В. и Д. Бурлюками, его рукописную миниатюрную книжку «Облако в штанах (1915)» с красными буквами [15, с. 74], рукописную книжку «Флейта-позвоночник» (1919), сборник Маяковского, Хлебникова, Д. Бурлюка «Требник троих» (1913), сборник «Мирсконца» (1912) А. Крученых и В. Хлебникова с рисунками и рукописным текстом М. Ларионова, Н. Гончаровой, Н. Роговина, В. Татлина и др<sup>1</sup>.

Д. Бурлюк обращает особое внимание на облик творческого, освобожденного, в том числе и от оков грамматики, слова, так как такое слово воздействует на сознание всеми своими средствами: «Предпосылкой нашего отношения к слову, как к живому организму, является положение, что поэтическое слово чувственно <...>. ...слово лишь настолько имеет значение для передачи предмета, насколько представляет хотя бы часть его качеств <...>, нужно различать авторский почерк, почерк переписчика и печатные шрифты. Иные слова нельзя печатать, так как для них нужен почерк автора <...>, напр<имер> стали фамилию автора передавать в его почерке<sup>2</sup>... Громадное значение имеет расположение написанного на печатном поле» [24, с. 56].

В качестве примера реализации этих теоретических положений, помимо книг, приведем прошедшую еще в 1909 г. в Петербурге выставку импрессионистов «Треугольник» (организованную Н. Кульбиным), составной частью которой, помимо картин, были рисунки и автографы русских писателей, так как «некоторые из участников выставки интересуются ими как продолжением слова» [14, с. 24–25].

1 Многочисленны рукописные книги самого А. Крученых («Пустынники и пустынища», 1913, «Полуживой», 1913, «Помада», 1913; «Голубые яйца», «Ковкази», «Туншап» — все 1917, целиком построены на рукописных цветных шрифтах). Также можно вспомнить книги И. Зданевича («Янко, Круль Албанский», 1918, «Остраф Пасхи», 1919), которые выполнены различными типографскими шрифтами с необычной записью слов, для чего использовались, например, математические знаки, что позволяло образовывать словам разные формы [10].

2 Заметим, что для авторизации своей поэмы в авторском сборнике «13 лет работы» (в 2 т. МАФ, 1922), до этого напечатанной анонимно, Маяковский использует фото со своей подписью красной ручкой на листе правленных гранок.

Д. Бурлюк также говорит о математических знаках, разнице в значении больших и маленьких букв, о значении цвета, цветового пятна как знака в иероглифах. Он высказывает тезис, что «часто только варварство может спасти искусство» [24, с. 57]. Мы можем понять его слова как возвращение к синкретизму, множественному нерасчлененному воздействию. «Истинная поэзия не имеет никакого отношения к правописанию и хорошему слогу, этому украшению письмовников <...>. Искусство ошибки также оттеняет создаваемое, как и академической язык» [24, с. 58].

В подобных представлениях о роли слова в новое время русские футуристы совпадают с итальянскими. Основатель футуризма Т. Маринетти в статье «Воображение без слов и слова на свободе» говорит о разрушении синтаксиса, который будет взорван прорвавшимися эмоциями — «клапаны пунктуации и прилагательные, которые обыкновенно расставляются наподобие болтов. У вас будут целые пригоршни существенных слов без всякого условного порядка, так как единственной заботой будет... передача всех вибраций своего “я”» [26, с. 96–97]. Для передачи скоростного мышления нового времени через синтаксис предполагается использование математических и музыкальных знаков. «Типографский переворот» — «3 или 4 краски на странице или 20 различных шрифтов», «новое живописно-типографское представление на странице» [26, с. 103] — довершит создание эмоциональной партитуры текста, представляющей собой подсказку для читателя. Есть у него и нечто, близкое русской зауми, достигаемое через «свободное выразительное правописание» [26, с. 103], свободу ударения, укорачивание гласных при свободном синтаксисе. «Эта инстинктивная деформация слов соответствует нашей естественной склонности к междометию». А это то самое возвращение к «варварству, которое спасет искусство», о котором говорил Д. Бурлюк, так как человеческий язык развился из подобных эмоциональных выкриков. «Что за беда, если деформирование станет двусмысленным. Оно станет лучше сливаться с аккордами междометий или синтезами шумов и позволит нам скоро прийти к звукоподражательному психическому аккорду, звуковому и в то же время абстрактному выражению эмоции или чистой мысли» [26, с. 104].

В книге «Театр и его двойник» (1936) А. Арто описывает ту традиционную «грамматику», которой переполнен современный театр, «театр глупца, безумца, извращенца, грамматиста», опирающийся на логику лите-

ратуры и слова, которой недостаточно для прояснения подлинной природы человеческих отношений, в то время как важно прийти к языку собственно театральному, «когда приходится наталкиваться на препятствия самой постановки и самой сцены», чтобы «поведать о человеческих мыслях персонажа, выявить ясные и четкие состояния сознания» — языку «активному» и «анархическому», «где были бы преодолены обычные ограничения чувств и слов» [5, с. 176].

Итак, в мировом авангардном искусстве в целом ощущается потребность выйти за рамки обыденного понимания искусства и средств его выражения, найти и выявить с помощью нестандартных формальных приемов, в том числе через графику, его сущность.

Работая в своей первой революционной поэме с графикой и пунктуацией, Маяковский следует футуристической линии творчества. Для него важно передать смысл не только с помощью самих стихов, их звучания, но и через визуальный канал воздействия. Он создает синтетическое произведение. Еще не читая авангардный текст, только по написанию названия, расположению букв имени автора и положению текста на странице, шрифтам или рукописным буквам, цвету, иллюстрациям, бумаге уже видно, к какому направлению он принадлежит, уже ожидается определенное содержание — погружение в авангардную картину мира. В этом контексте отказ от каких-то знаков пунктуации или возвращение к ним свидетельствуют о важных смысловых изменениях в тексте.

Безымянность поэмы также футуристична, так как разлитая в воздухе и стране Революция Духа выражает себя через революционный народ, который и дает новое искусство в виде этой поэмы. Идею безымянности, когда каждое имя подходит, каждый «Иван», гражданин революционного государства, является ее автором, можно сравнить с «феноменом наволочки», набитой стихами, которую носил с собой В. Хлебников. При чтении он не оканчивал стихи, говоря «и так далее», зовя слушателей в соавторы: каждый должен создать продолжение текста на основе выявленного поэтом принципа. Этот авангардный конструктор, когда каждый кусочек может быть и концом, и началом (принцип «мирсконца»), распространяется и на имя автора, и на саму идею авторства.

Говоря о графике и пунктуации, необходимо учитывать не только художественное направление творчества, но и индивидуальную авторскую манеру и авторский стиль, что применительно к графике отражается в таком понятии как авторские знаки препинания.

В современном языкознании под «авторской пунктуацией» могут пониматься все знаки препинания, поставленные в авторской рукописи [8; 25]; знаки, которые не соответствуют кодифицированным правилам [7; 8; 13; 25]; а также знаки, являющиеся доминантными в произведении [7; 13; 22; 23; 3]. Представляется продуктивным под авторскими знаками иметь в виду знаки, поставленные не по правилам грамматики, обращать внимание также на пунктуацию, превалирующую в авторском тексте.

В глубинном смысле авторская пунктуация представляет собой «эстетически значимые единицы авторского мышления, с помощью которых создается неповторимая картина художественного образа мира и передаются эмоции творческой личности» [25, с. 22]. Иногда сама творческая личность, использующая авторскую пунктуацию, рассматривается в подчиненной функции, как часть творческого процесса, в которой она играет определенную роль. В этом смысле авторская пунктуация — не столько проявление индивидуальности пишущего, сколько «всецело принадлежность художественного текста, одно из мощных изобразительно-выразительных средств наряду с лексикой и грамматикой» [13, с. 14], поэтому под пунктуацией в целом ряд ученых понимают все знаки текста, за исключением букв и цифр [9; 29]. Пунктуация выражает на письме смысловые отношения, которые нельзя выразить лексическими или синтаксическими средствами [28]. Она является полноценной частью авторского замысла, с помощью которой передаются не передаваемые иначе смыслы («мимика и жесты» [7, с. 131]), ритмическая структура высказывания, эмоционально-оценочные нюансы авторской интонации. Пунктуация играет особую роль в создании и интерпретации текста [7; 8; 13; 21; 22; 23; 25].

«Нарушения», «ошибки», любые прегрешения против грамматики служат расширению и углублению роли знаков препинания в художественном тексте [28, с. 60]. Такое «неправильное» употребление позволяет реализовать их скрытые возможности, о чем и писали в своих теоретических текстах футуристы. Это так называемые «экспрессивные пунктуационные приемы» — «использование языковых средств, привлекающее внимание



само по себе и которое воспринимается как необычное, лишенное автоматизма» [11, с. 50]. В целом пунктуация является экспрессивным средством выражения [2; 11; 23; 30].

И в то же время пунктуация — это еще один, графический, способ выражения картины мира, выстраивающий «пунктуационную архитектонику текста, которая организует текст не только по горизонтали, но и по вертикали...» [16, с. 23]. Это может быть гармонично, разумно устроенный мир и хаотичный, разорванный (что характерно для авангарда).

Пунктуация тесно связана с эмоциональностью и оценочностью авторского высказывания, т. е. она предельно субъективизирует текст, что было важно для авангардного искусства, которое стремилось к предельно авторскому взгляду на мир, а не созданию объективной надличностной картины действительности. В случае анонимных «150 000 000» — это субъективность строителей нового мира, новых людей. Но также мы здесь увидим и личность Маяковского, например, в отличие от И. Зданевича и А. Крученых, он не использует математических знаков.

Анонимное издание поэмы «150 000 000» 1921 г. в полном смысле слова является авторским, концептуальным изданием. Цифра «150 000 000» на обложке — это и название, и жанр, и имя автора.

Начало каждой главы печатается на отдельном листе тем же шрифтом, что и основной текст поэмы. Афиша в первой главе дается в рамке на отдельной странице разными шрифтами: слова «ВСЕМ! ВСЕМ! ВСЕМ!» набраны заглавными буквами жирным шрифтом, «текст» объявления и подписи на нем — разными шрифтами без выделения жирным, «подписи» и «три подписи», заключенные в круглые скобки, набраны с выравниванием по левому краю.

Однородные члены предложения, причастные и деепричастные обороты, сравнительные обороты, части сложных предложений вместо *заятых*, как это определено правилами, маркируются нулевыми знаками в позиции конца строки. Например, однородные члены предложения и части сложного предложения в строках 174–191 (это 18 строк):

И все эти  
сто пятьдесят миллионов людей  
биллионы рыбин  
триллионы насекомых  
зверей  
домашних животных  
сотни губерний  
со всем что строилось  
стоит  
и живет в них  
все что может двигаться  
и все что не движется  
все что еле двигалось  
пресмыкалось  
ползая  
плавая —  
лавою все это  
лавою!

Нулевой знак вместо запятой проставлен в строках между частями сложного предложения в позиции конца строки:

И гудело над местом  
где стояла когда-то Россия.

Нулевой знак в конце строки заменяет не только запятую, но и тире. В этом ощущается экономия средств и желание использования семантики стиховой формы — выявления смысловых возможностей стихотворной строки:

Щеки ж  
такой сверхъестественной мякоти  
что сами просятся  
придите  
лягте.

Нормативно нужна запятая после «мякоти» и тире после «просятся».

*Точки* в издании поэмы «150 000 000» 1921 г. проставлены везде, где они требуются. Там, где они все-таки, видимо по ошибке, не стоят, следующее предложение начинается с большой буквы. Таким образом, заглавная буква также получает дополнительный пунктуационный смысл, как и позиция конца строки (при том, что в текстах Маяковского каждая строка никогда не пишется с большой буквы, как это принято в традиционном поэтическом тексте).

Насколько тщательно ставятся точки, видно на примере строк:

Были рабы.

Нет раба.

Баарбей.

Баарбань.

Баарабан.

На пять строк ни одного пропуска.

Такого рода позиции постановки нулевого знака в стихотворных произведениях отмечались учеными. Часть из них, приходящихся на конец строки, воспринимается как использование возможностей стихотворной строки, своего рода экономия средств и внимательное отношение к потенциалу стиха. «В стихотворной речи функцию знаков препинания способна взять на себя стихотворная строка, которая может стать единицей синтаксического членения. В таком случае максимально используются графические возможности вертикального контекста. Более того, такая манера письма, сознательно избранная, объясняется подчас усилением значимости слова в строке, освобождением его от всяческих оков» [8, с. 250]. Примечательно, что исследовательница Н.С. Валгина для этого случая использует цитату одного из футуристических манифестов, так как под «оковами» имеется в виду пунктуация.

Понять отсутствие знака или знаков в определенных позициях как постановку альтернативного знака, т. е. «нулевой знак», помогает обращение к такому явлению, как вариативность, или пунктуационная синонимия. «Знаки вариантного употребления <...> отражают скорее контекстуальную ситуацию, чем авторскую манеру письма. Авторскими они являются лишь

постольку, поскольку при возможной вариантности указывают на нужный автору смысл. Хотя очевидно, что при необходимости передать тот же смысл, другой автор изберет тот же вариант», — отмечает Ф.С. Андросова [8, с. 186]. Таким образом, пунктуационная вариативность служит показателем авторского пристрастия к способу выражения определенного смысла.

Ф.С. Андросова отмечает еще одну важную черту авторского проявления в позициях выбора знака — выражающуюся таким образом экспрессивность: «...пунктуационная синонимия связана с заменой нейтрального или нулевого знака более сильным синонимичным ему знаком (в том числе и нулевым), который несет экспрессивную нагрузку в тексте. Представляется, что пунктуационная синонимия заключается в осуществлении автором выбора пунктуационного знака в зависимости от тактических намерений в отдельных случаях» [3, с. 53].

К особенностям пунктуации Маяковского, его любви к нулевым знакам можно подойти и со стороны изучения его черновигов. Рассматривая записные книжки Маяковского, В.А. Арутчева отмечала: «Маяковскому, когда он пишет стихи, совершенно не нужны ни знаки препинания, ни ступенька. Для него они лишь средство передать читателю ритм стихотворения, интонацию, паузы, необходимые при чтении» [6, с. 49–50]. Однако истинное значение отсутствия знаков препинания в черновиках, или, вернее, постановка нулевых знаков, становится видно в сопоставлении с имеющимися там знаками. И это как раз те знаки, которые присутствуют в издании поэмы «150 000 000» 1921 г. «Точки являются исключением. Изредка их заменяет заглавная буква следующего слова, указывающая на начало фразы. Единственные знаки, которые Маяковский иногда употребляет в черновиках, — вопросительный, восклицательный и тире, то есть эмоционально окрашенные интонационные знаки» [6, с. 355–356].

При этом для Н. Валгиной нулевые знаки — «текст без знаков препинания <...>, это текст, сознательно претендующий на оригинальность. Если подобная форма письма принципиально важна для автора, если она предварительно запланирована и являет собой литературный прием <...>, то форма эта <...> и должна рассматриваться как деталь индивидуального стиля автора» [8, с. 250]. Схожий вывод делает и В.А. Арутчева, осмысляя его применительно к проблемам текстологии: «При почти полном отсутствии пунктуации в черновиках вообще, наличие ее драгоценно уже потому,

что она, несомненно, выражает волю автора» [6, с. 356]. Как автор Маяковский использует определенные знаки препинания в определенных позициях, что отражает его авторское индивидуальное мышление и его мышление как авангардиста, передаваемое с помощью знаков препинания, в том числе и в черновиках. Идиостиль здесь неотделим от его эстетического мироощущения. **Мы можем понять его нулевой знак в позициях конца строки как его излюбленный авторский знак, причислить к таким выделенным авторским знакам точки (или большую букву в начале строки — своего рода метонимическую замену точки), восклицательный, вопросительные знаки и тире.**

Важным знаком в издании 1921 г. становится *тире*. Его значение в поэме — соединение разных частей текста, выражение эмоций. Часто тире стоит в сочетании с другими знаками — точками и запятыми. Например, сочетание «—.» в конце предложения и одновременном конце строфы. Так показано соединение со следующим предложением после пробела, подчеркивается непрерывность событий или описания. Например, тире в конце строфы:

Отсюда начинается то, что нам нужно —  
— «Королевская улица» —.  
по-ихнему  
— «Рояль-стрит» —

Что за улица?  
Что на ней стоит?

Или предложения соединяются тире по принципу противопоставления и одновременно соединения двух частей описания:

По ступенькам — (две)  
приподымемся  
взглянем  
ахнем — !



В рукописи рукой Лили Брик (ОР ИМЛИ) новаторская пунктуация сохраняется, но к ней добавляется запись лесенкой, которая придает поэме эпичность. При этом при такой записи стиха позиция конца строк становится еще более семантически насыщенной. Можно выделить два ее типа: внутри большой строки и конце строки. При записи лесенкой они различаются и интонационно и зрительно. Читателю становится легче следовать логике Маяковского. Из знаков препинания в этом издании, как и в отдельном издании 1921 г., используются точки, тире или двоеточия и нулевые знаки в конце строки. Любопытно отметить в этой связи, что при сравнении списка Лили Брик с изданием 1921 г. видно, как исправляются ошибки, допущенные в издании 1921 г. относительно авторской пунктуации.

Например, случаи, когда знаки, присутствующие в издании 1921 г., в списке Лили Брик заменяются нулевыми:

Ветрилась паровозов борода седая	Ветрилась паровозов борода седая
бьются голод сдал	бьются голод сдал
и по нем <b>(без зн)</b> остатки съедая <b>(без зн)</b>	и по нем, остатки съедая,

(Заменены нулевым знаком запятые, которые обозначены началом новой строки, интонационной паузой, которая приходится на это место в таком случае, то есть исправлена «ошибка» первого издания).

Ядом бактерий <b>(без зн)</b> лапами вшей	Ядом бактерий. лапами вшей
--	-------------------------------

(Точка заменена нулевым знаком. Из двух предложений таким образом получилось одно, хотя запятая не поставлена, но значимое ее отсутствие приходится на позицию начала строки — интонационную паузу).

лазареты <b>(без зн)</b> лечебницы <b>(без зн)</b> больницы.	лазареты, лечебницы, больницы <b>(без зн)</b>
--	---

(Нулевой знак в положении конца строки создает равноценную замену запятых — паузу, возникающую при чтении). То же видим при сравнении строк 1562–1564<sup>3</sup>: нулевой знак вместо запятой после «разгромили».

3 Нумерация строк указана по ПСС: в 13 т. М.: ГИХЛ. Т. 2.

В некоторых случаях запятые, проставленные в издании 1921 г. заменены нулевым знаком, так как его позволяет использовать лесенка:

и лысые <b>(без зн)</b>	
как колено	и лысые, как колено,
и мохнатые <b>(без зн)</b>	и мохнатые, как звери,
как звери	с евангелиями вер,
с евангелиями вер <b>(без зн)</b>	с заговорами суеверий,
с заговорами суеверий,	

То же в строках 1586–1587.

Некоторые отдельные предложения объединены в одно сложное.

Дышит завод —	Дышит завод.
разруха слышит	<b>Разруха слышит.</b>

Пустыни	Пустыни смыты у мира с хари <b>(без зн)</b>
смыты	деревья за стволом расфеерили ствол.
у мира с хари;	
деревья	
за стволом расфеерили ствол.	

они грянули —	они
начинаем:	грянули-
<...>	начинаем.

Кое-где есть необходимые знаки препинания, в основном уточняющие, проясняющие — двоеточия, тире.

Например:

Список Лили Брик:

150.000.000 — мастера этой поэмы — имя.

Издание 1921 г.

150.000.000 мастера этой поэмы имя.

(Тире служит для смыслового выделения.)

выстраивается цепь —	и выстраивается цепь <b>(без зн)</b>
нечеловеческие дружины.	нечеловеческие дружины.

(В этом случае ставится тире для пояснения.)



Вышли —

песни бунта и молодости

(Здесь тире нужно для соединения двух действий, обозначения их последовательности.)

Взвил

плечом

шитье эполетово:

«чтобы я —

о, господи —

этого самого? <...>

Вышли.

Песни бунта и молодости

Взвил плечом шитье эполетово **(без зн.)**

«чтобы я —

о господи —

этого самого? <...>

В ответ

миллионный

голос:

«готово!»

«есть!»

В ответ

миллионный

голос

«готово!»

«есть!»

(В обоих случаях двоеточие обозначает начало прямой речи, как это и нужно по правилам.)

Ведется работа над лексикой в сторону улучшения и прояснения.

Мы

тебя док~~а~~наем

мир-романтик!

Мы

тебя док<sup>о</sup>наем

мир-романтик!

(Снято ударение, разговорное слово заменено на литературное.)

Анализ указывает на продуманность этих изменений и еще раз подтверждает использование авторских нулевых знаков, а не случайность отсутствия «необходимых» знаков препинания в первом издании.

В прижизненном Собрании сочинений (М., 1929) [19] (Соч. III) как издании академического типа текст поэмы дается в соответствии с кодифицированными правилами и нормами русского литературного языка. Собрание сочинений рассматривается как тип массового издания и должно подчиняться требованию понятности. Со времени написания поэмы прошло

восемь лет, послереволюционная литература уже существовала, и понимание того, что же такое революционное искусство в сложившихся условиях у Маяковского сформировалось. Он прошел большой путь за этот период: работал с «литературой факта», создавал «газетные» стихи по следам реальных политических и бытовых событий «на злобу дня». Само время, столь важное для поэта понятие, с его изменившимися историческими реалиями, заставляет Маяковского печатать поэму в ином, нефутуристическом ключе. На то, что переход к большей повествовательности является волей Маяковского, указывает сопоставление с неопубликованным вариантом 1924 г. (списком рукой Лили Брик), сделанным лесенкой, которая даже графически (очень длинные строки) дает более широкую спокойную интонацию по сравнению со столбиком книги 1921 г. В издании 1929 г. тенденция «объективизации» доведена до конца.

В Собрании сочинений главным отличием текста по сравнению с изданием 1921 г. является отказ от использования авторских нулевых знаков, что ведет к смене типа выразительности.

Благодаря появившимся знакам в Собрании сочинений происходит важное изменение — исчезает *образ героя-истерика, агрессора, грозящего всем вокруг, неуравновешенного апаши*. Мы здесь наблюдаем феномен связи авторской пунктуации с субъективностью, с тем, что авторская пунктуация несет в себе авторский тип мышления и служит «навигационной картой», по которой читатель проникает в сознание автора. Изменение пунктуации указывает на изменение образа автора и мира.

Это ясно видно на примере *замены тире* в издании 1921 г. запятыми в издании 1928 г. Тире является авторским знаком в первом издании не только из-за способа постановки (часто имеет соединительные функции), но и потому, что семантически он отвечает за выделение и подчеркивание авторских эмоций, что позволяет считать его знаком присутствия автора, во многом создающим его образ. Можно сказать, что эмоциональные составляющие определений в этой интерпретации текста отнесены к образу автора. Он в этой версии важный и живой герой.

Так, в строках 546–547 два тире в издании 1921 г. выделяют чудеса, и это эмоционально-смысловое выделение. В Соч. III две запятые и тире, которые сопоставляют другие слова: «не пустили», и именно по этой причине возникает необходимость чудес. Эмоциональная резкость, присущая

авторскому видению мира, заменяется спокойной интонацией, присущей причинно-следственным, «объективным» связям.

Соч. III	1921
Может, пустят и вас,	Может пустят и вас
не пустили пока,	не пустили пока —
начиняйтесь же и вы чудесами, —	начиняйтесь же и вы чудесами —
в скороходах-стихах,	в скороходах-стихах
в стихах-сапогах	в стихах-сапогах
исходите Америку сами!	исходите Америку сами!

«Образ автора» и тире связаны часто не только с выделением эмоциональности, но и с подчеркиванием необычных, нестандартных метафор, что также работает на образ автора.

Строки 531–534. В первом издании тире выделяют «тысчесьную» машину, подчеркивается гиперболический смысл метафоры и ее отдельность. Она стоит в тексте особняком. В Соч. III стоит запятая, что соединяет «тысчесьность» с «тишью мышиною». Звуковая и эмоциональная составляющие выравниваются.

Соч. III	1921
В Чикаго	В Чикаго
такой свирепеем грохот,	такой свирепеем грохот—
что грузовоз	что грузовоз
с тысячесьной машиною	с тысячесьной машиною—
казался,	казался
что ветрится тихая кроха,	что ветрится тихая кроха
что он	что он
прошелестывал тишью мышиною.	прошелестывал тишью мышиною.

Строки 1337–1339. Тире в издании 1921 г. выделяет развернутую метафору, подчеркивает необычность образа. В Соч. III стоят тире и запятая, которые отмечают начало и конец метафоры, что делает этот образ более ясным для читателя.

Соч. III	1921
Бросив насиженный фундамент, за небоскребом пошел небоскреб, как тигр в зверинце — мясо фунтами, пастью ворот особнячишки сгреб.	Бросив насиженный фундамент за небоскребом пошел небоскреб, как тигр в зверинце мясо фунтами — пастью ворот особнячишки сгреб.

Строки 1394–1396. Два тире в первом издании выделяют слова «вдруг крупно», что создает «движение камеры», стремительность смены «картинки». Именно сравнение с кинематографической сценой лежит в основе описания этого отрывка. В собрании сочинений эти строки интерпретированы как единое сравнение «в кинематографе бывает крупно», даже некая констатация факта, и от этого метафоричность, образность последующих строк теряется: «спекуляцию добивает встав на задние лапы Совнархоз». Это просто еще одно описание.

Соч. III	1921
Как в кинематографе бывает вдруг крупно, — видят сквозь хаос ползущую спекуляцию добивает, встав на задние лапы, Совнархоз.	Как в кинематографе бывает — вдруг крупно — видят сквозь хаос ползущую спекуляцию добивает встав на задние лапы Совнархоз.

Строки 1368–1369. В первом издании после «колье» стоит тире, что подчеркивает движение, внезапный бросок колье — это и интонационная эмоциональность, связанная с образом автора, и создание зрительного образа. В Соч. III тире снимается и эти дополнительные смыслы уходят. Остается описание.

Соч. III	1921
И вот,	И вот
притворявшиеся добрыми,	притворявшиеся добрыми
колье	колье —
на Вильсоних	на Вильсоних
бросились кобрами.	бросились кобрами

Строка 785 — «рожи». Два тире в издании 1921 г. отвечают за противопоставление и эмоциональный контраст, запятая на этом месте в Соч. III заменяет все эмоции простым перечислением.

Соч. III	1921
Небольшое примечание:	Небольшое примечание:
художники	художники
Вильсонов,	Вильсонов
Ллойд-Джорджев,	Ллойд-Джорджев
Клемансо	Клемансо
рисуют —	рисуют —
усатые,	усатые
безусые рожи,	безусые рожи —
и напрасно:	и напрасно:
все	все
это	это
одно и то же.	одно и то же.

Строки 1247–1248. В издании 1921 г. подчеркнутая эмоциональность, даже театральность присуща речи Вильсона, мы видим два восклицательных знака и сочетание восклицательного знака с вопросительным, которые убираются в Соч. III, остается только сочетание восклицательного с вопросительным. При этом вся эмоциональная выразительность сохраняется.

Соч. III	1921
«<...> Чтобы я	«<...> чтобы я?
не смог	не смог?
вот этого?!»	вот этого?!»

Замена точек издания 1921 г. на восклицательные или вопросительные знаки в Соч. III очень часто дает «обратный» эмоциональный эффект. Например, строка 353.

Соч. III	1921 г.
Стар — убивать!	Стар — убивать.
На пепельницы черепа!	На пепельницы черепа!

В первом случае перед нами — констатация, во втором — призыв. Формально более эмоционален второй вариант, но на деле это стандартные, ожидаемые при шокирующем смысле строки эмоции, и они притушевывают пугающий смысл.

В строках 753, 757: «теорий потоп.» «великолепнейшее экольдебазар.». В 1921 г. стоят точки. В 1939 — вопросительные знаки, которые кажутся логичными и необходимыми. Но в первом случае перед нами — ироничная авторская речь, тем более что далее по контрасту следуют эмоциональные отрицания с восклицательными знаками, создающими контраст. Во втором варианте перед нами — стандартный риторический вопрос, эмоциональная и в то же время ничем личным не наполненная взвинченность снижает последующее отрицание. «Вытравливание» эмоциональности ведет к утративанию индивидуального содержания, затушевыванию образа автора.

Соч. III	1921
Конечно,	Конечно
ученых	ученых
сюда	сюда
привел	привел
теорий потоп?	теорий потоп.
Художников	Художников
какое-нибудь	какое-нибудь
великолепнейшее	великолепнейшее
экольдебазар?	экольдебазар.

То же самое происходит в строках 807–809.

В строке 932 эмоциональное напряжение в варианте 1921 г. передано с помощью восьми точек, в Соч. III — пятью.

И.....	И.....
очертанья идущего	очертанья идущего
нащупали,	нащупали
заметили,	заметили
увидели	увидели
маяки глазастые.	маяки глазастые.

Многоточие в этом случае передает паузу, цезуру, когда это касается чтения вслух. В графике — это визуально созданная граница между прошлым и будущим, о чем и идет речь в отрывке, практически иллюстрация. Многоточие также создает возможность потянуть гласный звук при внешнем и внутреннем чтении. Когда точек целых восемь, получается очень эмоциональное пропевание. Эта эмоциональность связана с голосом автора, тем более что период заканчивается упоминанием «маяков». В редакции Собрания соч. остается скорее пауза. Эксклюзивность события принижается.

Введение «нормативных» знаков несколько упрощает образную структуру поэмы. Некоторые строфы в Собрании сочинений за счет изменений получают другую интерпретацию. Это касается и расстановки знаков, и изменений в лексике.

Сначала коснемся пунктуации. В издании 1929 г. исчезают некоторые внутренние диалоги. Звучание поэмы характеризуется большей монологичностью.

Строки 338–342  
 1921 г.  
 Бей барабан!  
 Барабан барабань!  
 Были рабы.  
 Нет раба.  
 Баарбей.  
 Баарбань.

Баарабань.  
Эй стальногрудые!  
Крепкие эй!  
Бей барабан!  
Барабан бей!  
Или или.  
Пропал или пан.  
Будем бить  
Бьем.  
Били.  
В барабан!  
В барабан!  
В барабан!

Для этого отрывка очень важно понять смысл возникающего подражания. Для поэтики поэмы использование звукоподражания-зауми характерно в случае изображения героев-зверей, неживой природы, вещей. Именно они действуют в этом отрывке. Строфа описывает превращение России в единого Ивана, который одновременно человек и нечеловек, олицетворение страны в ее ином природно-временном континууме. Перед барабанами идут слова «Идемидем!» По-видимому, слова, следующие после обращения к барабанам и заканчивающиеся восклицательными знаками, можно считать обращением к барабанам. Единый Иван обладает качествами слитности и одновременно многосоставности (потом он распадается на армию, как троянский конь), поэтому его части — люди, звери и вещи — могут разговаривать друг с другом. В данном случае люди обращаются к барабанам, а барабаны отвечают. Требуемое по правилам выделение обращения отсутствует, что создает звуковую нерасчлененность. Говорят отдельные голоса из хора людей, зверей, дорог, ландшафтов, предметов, затем на их призыв отвечают барабаны. Они говорят похожие на их «языке» человеческие слова: «Были рабы / Нет раба», а затем переходят на свой «язык», обладающий свойствами звукоподражания и зауми: «Баарбей. / Баарбань. / Баарабань.» И дальше опять следует речь людей. Точки внутри «заумной» речи барабанов подчеркивают, что это именно их речь, а не звукоподражательные выкрики людей.



В варианте прижизненного собрания сочинений этот внутренний монолог утрачен. Футуристическое представление о том, что революция имеет сложный, не только человеческий характер, что это некая стихийная сила природы и истории и даже закономерность бытия, Революция Духа, притушевывается. В этом варианте поэмы она — дело рук человеческих. Акценты расставлены только за счет появления восклицательных знаков по всех строках, где речь идет о барабанах. Таким образом, все эти строки оказываются призывами людей, их песней, которую они поют *вместе* с барабанами.

Соч. III  
 Бей, барабан!  
 Барабан, барабань!  
 Были рабы.  
 Нет раба.  
 Баарбей!  
 Баарбань!  
 Баарабань!  
 Эй, стальногорудые!  
 Крепкие, эй!  
 Бей, барабан!  
 Барабан, бей!  
 Или — или,  
 пропал или пан!  
 Будем бить!  
 Бьем!  
 Били!  
 В барабан!  
 В барабан!  
 В барабан!

В строке 1637 за счет разных знаков даны разные смыслы. В издании 1921 г. стоит тире, благодаря чему слова «начинаем» имеют значение начала праздника, а после них идут слова реквиема в кавычках, как дословная песня. В собрании сочинений перед «начинаем!» стоит двоеточие, и тогда

перед нами такая же прямая речь, как и последующий реквием, они уравнены в смысле.

Соч. III	1921
Прежде чем выстроится сумев, они грянули: Начинаем.	Прежде чем выстроится сумев они грянули — начинаем.
Соч. III	1921
Голодный, с теплом в единственный градус жизни, как милости даренной, радуюсь, ход твой следя легендарный.	Голодный с теплом в единственный градус жизни как милости даренной радуюсь ход твой следя легендарный.

В первом издании в этом отрывке используются авторские нулевые знаки. В прижизненном собрании сочинений проставленные запятые дают новую интерпретацию строк 947–948, связывая тепло с жизнью, в то время как без запятых этот отрывок мог читаться и по-другому, как будто характеристика «с теплом в единственный градус» относится к состоянию рассказчика, а не к жизни. Интересно, что и в этом случае в этом издании предпочтение отдается более объективному звучанию, характеристика образа автора становится менее подробной, менее важной.

*Неологизмы* Маяковского со слитным написанием «Скорейскорей!», «Идемидем!» в Собрании сочинений также подвергаются норматизации. Вместо одного слова в тексте стоит два, разделенных запятыми: «Скорей, скорей!», «Идем, идем!». Звериные слова «О о-гу!» '21 г. с цезурой посередине меняется на звукоподражание «О-о-гу!» Длина «крика» дорог «И-и-и-и-и-и-и!» с девяти букв сокращена до семи в варианте 1929 г.

Сравнение вариантов 1921 и 1929 гг. позволяет сказать, что перед нами — полноценные редакции поэмы. Ранний — футуристический — толь-

ко подступающий к стилю пореволюционной литературы и второй — советский. При этом вариативность почти полностью осуществлена на счет смены концепции пунктуации с авторской на нормативную. Благодаря проделанному анализу мы видим, как, подтверждая современные представления о смыслах и значении авторской пунктуации, знаки препинания меняют изображаемый образ мира в поэме с футуристического, авангардного, мира, подлежащего разбору и сборке на новых основаниях, и одновременно субъективного, так как выражается точка зрения переустроителей этого мира, на более эпический и «объективный», монологический лад. Мы видим, как нулевые знаки и авторские сочетания точек и тире, значения больших букв делают поэму более слитной, соединяют части, подчеркивают ритм, выделяют интонации авторского голоса, как они во многом «ответственны» за создание образа автора. В раннем варианте это традиционный для Маяковского, «указывающий пальцем в небо» молодой человек, выскочка и грубиян, во втором — более соответствующий эпической вневременности поэмы автор. Мы видим, как авторские знаки создают «препятствия» и «высекают» новые смыслы в сознании читателя, активизируют его рецептивную активность, подразумевают ее наличие и включают ее в творческий потенциал текста. Пунктуация действует как раз на наиболее сложно передаваемых уровнях авторской позиции и картины мира, поскольку она действительно является одним из полноценных инструментов в поэтике произведения. Таким образом, изучение семантики авторских знаков и их роли в тексте позволяет нам проследить творческую эволюцию текста и его автора, выделить несколько редакций лексически не менявшегося произведения.

### Список литературы

- 1 150 000 000. М.: ГИЗ, 1921. 70 с.
- 2 *Александрова О.В.* Проблемы экспрессивного синтаксиса. М.: Высшая школа, 1984. 211 с.
- 3 *Андросова Ф.С.* Авторские пунктуационные знаки в художественном тексте: функциональный аспект: дис. ... канд. филол. наук. Якутск, 2014. 220 с.
- 4 Антология авангардистских приказов и декретов: приказ как литературный жанр: от футуристов до ничевоков 1917–1924 / сост. и науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2019. 192 с.
- 5 *Арто А.* Театр и его двойник. М.: ABCdesignе, 2019. 406 с.
- 6 *Арутчева В.А.* Записные книжки Маяковского // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 65: Новое о Маяковском. С. 325–296.
- 7 *Береговская Э.М.* Очерки по экспрессивному синтаксису. М.: Рохос, 2004. 208 с.
- 8 *Валгина Н.С.* Актуальные проблемы современной русской пунктуации. М.: Высшая школа, 2004. 259 с.
- 9 *Веденина Л.Г.* Пунктуация французского языка. М.: Высшая школа, 1975. 168 с.
- 10 Взорваль. Футуристическая книга в собраниях московских коллекционеров М. Либермана и И. Розанова. Альбом-каталог. М.: Контакт-Культура, 2010. 256 с.
- 11 *Дзякович Е.В.* Стилистический аспект современной пунктуации. Экспрессивные пунктуационные приемы: дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. 193 с.
- 12 *Зименков А.П.* Маяковский. От столбика к лесенке // В. Маяковский в мировом культурном пространстве. Материалы международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения поэта. ИМЛИ им. А.М. Горького РАН 18–20 сентября 2018 г. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 56–62.
- 13 *Канафьева А.В.* Функции авторской пунктуации в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 121 с.
- 14 Каталог выставки импрессионистов «Треугольник». [СПб., 1909.] С. 24–25.
- 15 *Ковтун Е.В.* Русская футуристическая книга. М.: РИП-Холдинг, 2014. 232 с.
- 16 *Кольцова Л.М.* Художественный текст через призму авторской пунктуации: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 2007. 48 с.
- 17 *Лотман Ю.М.* Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 289 с.
- 18 *Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 274–293.
- 19 *Маяковский В.В.* Собр. соч.: в 10 т. М.; Л.: ГИЗ, 1929. Т. 3. С. 219–285.
- 20 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений: в 20 т. М.: Наука, 2013. Т. 1. 635 с.
- 21 *Мельничук О.А.* Повествование от первого лица. Интерпретация текста. М.: МГУ, 2002. 208 с.

- 22 Мельничук О.А. Авторская пунктуация и явление пунктуационной синонимии в произведениях современных франкоязычных авторов // Романские языки в прошлом и настоящем: сб. ст. к 80-летию Т.А. Репиной. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 178–188.
- 23 Пронченко Е.Н. Авторское использование знаков препинания (на материале художественных произведений испаноязычных авторов) // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия «Современные лингвистические и методико-дидактические исследования». 2010. № 13. С. 117–124.
- 24 Русский футуризм. М.: Наследие, 2000. 480 с.
- 25 Сафронова И.П. Эстетическая функция пунктуации в поэзии М. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2004. 247 с.
- 26 Тастевен Г. Футуризм на пути к новому символизму. М.: Изд-е книжного магазина «Циолковский», 2017. 120 с.
- 27 Тренин В. К истории поэмы «150 000 000» // Тренин В. В мастерской стиха Маяковского. М.: Сов. писатель, 1991. С. 193–239.
- 28 Шапиро А.Б. Основы русской пунктуации. М.: Изд-во АН СССР, 1955. 396 с.
- 29 Щерба Л.В. Теория русского письма. Л.: Наука, 1983. 134 с.
- 30 Яхнович Н.И. Пунктуация как средство ритмико-стилистической организации текста: дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. 183 с.

## References

- 1 150 000 000. Moscow, GIZ Publ., 1921. 70 p. (In Russ.)
- 2 Aleksandrova O.V. *Problemy ekspressivnogo sintaksisa* [Problems of expressive syntax]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 1984. 211 p. (In Russ.)
- 3 Androsova F.S. *Avtorskie punktuatsionnye znaki v khudozhestvennom tekste: funktsional'nyi aspekt* [Authorial punctuation marks in a literary text: functional aspect: PhD dissertation]. Iakutsk, 2014. 220 p. (In Russ.)
- 4 *Antologiia avangardistskikh prikazov i dekretov: prikaz kak literaturnyi zhanr: ot futuristov do nichevokov 1917–1924* [Anthology of avant-garde orders and decrees: prikaz as a literary genre: from futurists to nitschevok 1917–1924], comp. and ed. A.A. Rossomakhin. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v St. Peterburge Publ., 2019. 192 p. (In Russ.)
- 5 Arto A. *Teatr i ego dvoinik* [Theater and its double]. Moscow, ABC designe Publ., 2019. 406 p. (In Russ.)
- 6 Arutcheva V.A. Zapisnye knizhki Maiakovskogo [Mayakovsky's notebooks]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, AN SSSR Publ., 1958. Vol. 65: *Novoe o Maiakovskom* [New research on Mayakovsky], pp. 325–296. (In Russ.)
- 7 Beregovskaia E.M. *Ocherki po ekspressivnomu sintaksisu* [Essays on expressive syntax]. Moscow, Rokhos Publ., 2004. 208 p. (In Russ.)
- 8 Valgina N.S. *Aktual'nye problemy sovremennoi russkoi punktuatsii* [Actual problems of modern Russian punctuation]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 2004. 259 p. (In Russ.)
- 9 Vedenina L.G. *Punktuatsiia frantsuzskogo iazyka* [Punctuation of the French language]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 1975. 168 p. (In Russ.)
- 10 *Vzorval'. Futuristicheskaia kniga v sobraniiah moskovskikh kollektionerov M. Libermana i I. Rozanova. Al'bom-katalog* [Vzorval'. Futuristic books in collections of Moscow collectors M. Liberman and I. Rozanov. Album catalog]. Moscow, Kontakt-Kul'tura Publ., 2010. 256 p. (In Russ.)
- 11 Dziakovich E.V. *Stilisticheskii aspekt sovremennoi punktuatsii. Ekspressivnye punktuatsionnye priemy* [Stylistic aspect of modern punctuation. Expressive punctuation techniques: PhD dissertation]. Moscow, 1995. 193 p. (In Russ.)
- 12 Zimenkov A.P. *Maiakovskii. Ot stolbika k lesenke* [Mayakovsky. From the column to the ladder]. In: *V. Maiakovskii v mirovom kul'turnom prostranstve. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi 125-letiiu so dnia rozhdeniia poeta. IMLI im. A.M. Gor'kogo RAN 18–20 sentiabria 2018 g.* [V. Mayakovsky in the global cultural space. Materials of the international conference dedicated to the 125th anniversary of the poet. IWL RAS September 18–20, 2018]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018, pp. 56–62. (In Russ.)
- 13 Kanaf'eva A.V. *Funktsii avtorskoi punktuatsii v khudozhestvennom tekste* [Functions of authorial punctuation in the literary text: PhD dissertation]. Moscow, 2000. 121 p. (In Russ.)

- 14 *Katalog vystavki impressionistov "Treugol'nik"* [Impressionist exhibition catalogue "Triangle"]. [St. Petersburg, 1909.] Pp. 24–25. (In Russ.)
- 15 Kovtun E.V. *Russkaia futuristicheskaia kniga* [Russian futuristic book]. Moscow, RIP-Kholding Publ., 2014. 232 p. (In Russ.)
- 16 Kol'tsova L.M. *Khudozhestvennyi tekst cherez prizmu avtorskoi punktuatsii* [Literary text through the prism of authorial punctuation: DSc thesis, summary]. Voronezh, 2007. 48 p. (In Russ.)
- 17 Lotman Iu.M. *Ob iskusstve. Struktura khudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Stat'i. Zametki. Vystupleniia* [About art. The structure of the literary text. Semiotics of the cinema and problems of cinematographic aesthetics. Articles. Comments. Papers.]. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 1998. 289 p. (In Russ.)
- 18 Lotman Iu.M. *Tezisy k probleme "Iskusstvo v riadu modeliruiushchikh sistem"* [Abstracts on "Art in the series of modeling systems"]. In: Lotman M.Iu. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2002, pp. 274–293. (In Russ.)
- 19 Maiakovskii V.V. *Sobranie sochinenii: in 10 t.* [Collected works: in 10 vols.] Moscow, Leningrad, GIZ Publ., 1929, vol. 3, pp. 219–285. (In Russ.)
- 20 Maiakovskii V.V. *Polnoe sobranie proizvedenii: v 20 t.* [Complete works: in 20 vols.] Moscow, Nauka Publ., 2013. Vol. 1. 635 p. (In Russ.)
- 21 Mel'nichuk O.A. *Povestvovanie ot pervogo litsa. Interpretatsiia teksta* [First-person narration. Interpretation of the text]. Moscow, MGU Publ., 2002. 208 p. (In Russ.)
- 22 Mel'nichuk O.A. *Avtorskaia punktuatsiia i iavlenie punktuatsionnoi sinonimii v proizvedeniakh sovremennykh frankoiazychnykh avtorov* [Authorial punctuation and the phenomenon of punctuation synonymy in the works of modern French-speaking authors]. In: *Romanskie iazyki v proshlom i nastoiashchem: sb. st. k 80-letiiu T.A. Repinoi* [Romance languages in the past and present: Sat. Art. to the 80th anniversary of T.A. Repina]. St. Petersburg, Filologicheskii fakul'tet SPbGU, 2007, pp. 178–188. (In Russ.)
- 23 Pronchenko E.N. *Avtorskoe ispol'zovanie znakov prepiniia (na materiale khudozhestvennykh proizvedenii ispanoiazychnykh avtorov)* [Author's use of punctuation marks (based on the works by Hispanic authors)]. *Nauchnyi vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta. Seriya "Sovremennye lingvisticheskie i metodiko-didakticheskie issledovaniia"*, 2010, no 13, pp. 117–124. (In Russ.)
- 24 *Russkii futurizm* [Russian futurism]. Moscow, Nasledie Publ., 2000. 480 p. (In Russ.)
- 25 Safronova I.P. *Esteticheskaia funktsiia punktuatsii v poezii M. Tsvetaevoi* [The aesthetic function of punctuation in the poetry of M. Tsvetaeva: PhD dissertation]. Izhevsk, 2004. 247 p. (In Russ.)

- 26 Tasteven G. *Futurizm na puti k novomu simbolizmu* [Futurism on the way to new symbolism]. Moscow, Izd-e knizhnogo magazina "Tsiolkovskii" Publ., 2017. 120 p. (In Russ.)
- 27 Trenin. V. *K istorii poemy "150 000 000"* [On the history of the poem 150,000,000]. In: Trenin V. *V masterskoi stikha Maiakovskogo* [In the workshop of Mayakovsky's poem]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1991, pp. 193–239. (In Russ.)
- 28 Shapiro A.B. *Osnovy russkoi punktuatsii* [The basics of Russian punctuation]. Moscow, AN SSSR Publ., 1955. 396 p. (In Russ.)
- 29 Shcherba L.V. *Teoriia russkogo pis'ma* [Theory of Russian writing]. Leningrad, Nauka Publ., 1983. 134 p. (In Russ.)
- 30 Iakhnovich N.I. *Punktuatsiia kak sredstvo ritmiko-stilisticheskoi organizatsii teksta* [Punctuation as a means of rhythmic and stylistic organization of the text: PhD dissertation]. Moscow, 1991. 183 p. (In Russ.)