

Научная статья

УДК 82-32

DOI 10.52070/2542-2197_2023_6_874_146



Терминология итальянского и русского футуризма в литературе: «слова-на-свободе»

О. Г. Егорова¹, Ю. В. Чернова²

^{1,2}Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия

¹*o.egorova@linguanet.ru*

²*chernova_jv@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается одно из самых интересных направлений в литературе начала XX века – футуризм. Основное внимание уделяется сравнению художественной специфики итальянского футуризма и русского. Авторы приводят в пример сходства и различия в развитии этого художественного течения в литературах двух стран, а также делают особый упор на необычную терминологию, используемую русскими и итальянскими футуристами в своих работах.

Ключевые слова: футуризм, итальянская литература, русская литература, художественная терминология, литература XX века

Для цитирования: Егорова О. Г., Чернова Ю. В. Терминология итальянского и русского футуризма в литературе: «слова-на-свободе» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. Вып. 6 (874). С. 146–152. DOI 10.52070/2542-2197_2023_6_874_146

Original article

Terminology of Italian and Russian Futurism in Literature: “Words on the Loose”

Olga G. Egorova¹, Julia V. Chernova²

^{1,2}Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia

¹*o.egorova@linguanet.ru*

²*chernova_jv@mail.ru*

Abstract. The article describes one of the most interesting movements in the literature of the early 20th century – futurism. The main attention is paid to comparing the artistic peculiarities of Italian and Russian futurism. The authors give examples of similarities and differences in the way the futurism developed in the literatures of the two countries, and also make special emphasis on the unusual terminology used by Italian and Russian futurists in their works.

Keywords: futurism, Italian literature, Russian literature, terminology of literature, literature of the 20th century

For citation: Egorova, O. G., Chernova Y. V. (2023). Terminology of Italian and Russian Futurism: “Words on the Loose”. Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 6(874), 146–152. 10.52070/2542-2197_2023_6_874_146

ВВЕДЕНИЕ

«Конец XIX – начало XX века стало временем перемен и поиска нового искусства, объят ожиданиями другой действительности, других людей, другого солнца» [Крученых, 1967, с. 7]. В эту эпоху бурных изменений и неопределенности и рождается футуризм.

В начале XX века футуризм стал символом нового «бунтарского» искусства. Оно же, по сути, стало и лицом революции, но немного позднее. Футуристы с оптимизмом смотрели в будущее, считали техническую цивилизацию новой важнейшей ценностью. Теоретики нового литературного течения призывали отказаться от культурных и нравственных установок предшествующих эпох. В искусстве центральную роль они отводили техническим достижениям и промышленному духу нового времени, их восхищали железные дороги, океанские пароходы, огромные города.

Стремясь создать «искусство будущего», футуристы фактически отрицали всю предшествующую культурную традицию, восхваляли эстетику урбанизма и машинной индустрии с ее кажущейся безликостью. Они стремились показать «человека толпы», а также стремительную смену событий и переживаний, которые этот человек испытывает.

С точки зрения художественного творчества важным элементом футуризма стал жанр манифеста. Как справедливо отмечает И. Ю. Иванюшина: «В субполе авангардного искусства программные «декларации о намерениях» не менее значимы, чем собственно художественные тексты. <...> Текст и метатекст лежат на одном уровне и являются равноправными участниками в бесконечном диалоге» [Иванюшина, 2003, с. 60]. Можно смело говорить о том, что «футуристский манифест является своеобразным новым жанром, как, например, “приказ по армии искусства” В. Маяковского, с которым его сближает особенный модалый дискурс» [Ковалев, Ретинская, 2020, с. 93].

В одном из первых манифестов русских футуристов говорилось, что «им (футуристам) известны чувства, не жившие до них, что они новые люди новой жизни. Задачей нового художественного направления было «плевать каждый день на алтарь искусства» [Жарикова, 2020, с. 36]. Представители этого нового течения видели своей целью создать «сверхискусство», способное изменить мир. Мнения экспертов относительно полученного результата расходятся: кто-то считает, что это была лишь мимолетная вспышка и временное явление, а кто-то видит в них предвестников современной поэзии, надолго оставивших свой след. Однако важнейшее значение футуризма подчеркивается

всеми без исключения, и потому он до сих пор становится объектом исследований.

ФУТУРИЗМ В РОССИИ И ИТАЛИИ

В начале 1900-х годов в Италии появилась группа молодых художников и писателей, полных решимости прославлять индустриализацию. Они были разочарованы потерей Италией авторитета на международной арене и считали, что грядущий «век машин» приведет к совершенно новому мировому порядку и проложит путь к «новому сознанию». Во главе этой группы бунтарей встал Филиппо Томмазо Маринетти. Ее целью стало уловить идею современности, ощущение и эстетику скорости и движения промышленного развития.

Слово футуризм (от лат. *futurum* – будущее) впервые появилось в названии «Манифест футуризма», который был написан Маринетти и напечатан 20 февраля 1909 года в газете «Фигаро». Футуристы хотели, чтобы их новое искусство отражало реалии нового времени. «Если бы понадобился эпиграф к футуризму как направлению в искусстве и литературе начала XX века, им вполне могли бы стать слова из “Манифеста футуризма” Маринетти: “...жизнь мотора волнует [футуриста] больше, чем улыбка или слезы женщины”. По меткому определению одного из критиков, футуризм – это великое опьянение современностью».

Целью футуризма, в отличие от других авангардных движений того времени, было включение творца в социальную динамику, а не его изоляция. Футуризм во многом был построен на противопоставлениях: экспериментальности противопоставлялась схоластическая и академическая неподвижность, эстетике классической красоты противопоставлялась механика. Новое искусство, чтобы соответствовать действительности, должно было найти новые выразительные средства, чтобы отразить стремительность новой эпохи. Маринетти в своем втором манифесте – «Техническом манифесте футуристической литературы» (1912) – положил начало радикальной реформе литературного языка, основными пунктами которой были: разрушение традиционного синтаксиса путем случайного расположения существительных; использование глагола в инфинитиве, чтобы он сочетался с любым существительным; отказ от прилагательных, наречий и знаков препинания; использование обширных аналогов и новых образов; максимально беспорядочно расположение картинок; отказ от «я» в литературе. В том же манифесте Маринетти писал, что, выйдя за пределы синтаксиса, можно прийти к «интуитивной психологии

материи» и добиться того, чтобы «литература про-никала прямо во вселенную и образовывала с ней единое целое».

Нетрудно догадаться, что в Италии футуризм был единым движением с ярко выраженным лидером и единой теоретической программой. Томмазо Маринетти действительно имел большой авторитет, он выпускал программные документы для своего нового «детища». Среди других итальянских поэтов-футуристов можно назвать Паоло Буцци, Лучано Фольгоре, Джана Пьетро Лучини, Энрико Кардилье, Армандо Маца и др. Однако важно оговориться, что для большинства из них футуризм был лишь одним из этапов их творчества.

Однако футуризм в Италии стал одним из самых политизированных художественных течений XX века. Он объединил художественную и политическую программы, чтобы способствовать переменам в стране и в дальнейшем – во всей Европе. Футуристы устраивали то, что они называли *serate futuriste*, или футуристические вечера, где они читали стихи и демонстрировали произведения искусства, а также выкрикивали политически ангажированную риторику перед аудиторией в надежде спровоцировать беспорядки. Они считали, что агитация и подобные разрушения былых устоев положат конец статус-кво и позволят сделать Италию более сильной.

Подобные идеи во многом привели к тому, что итальянские футуристы поддержали грядущую Первую мировую войну. После войны сильный национализм активистов движения привел их к союзу с Бенито Муссолини и его Национальной фашистской партией. Хотя футуризм продолжал развивать новые направления в разных сферах (живопись, поэзия и др.) и привлекал новых членов, тесные связи движения с фашизмом усложнили изучение этого исторически значимого периода в искусстве и поэзии.

Русский же футуризм достаточно сильно отличался от итальянского – в первую очередь идеологией. Русские футуристы не заимствовали шовинизм, милитаризм и воспевание войны, максимализм, культ насилия, прославление агрессии и силы, революции и разрушений. Среди произведений итальянских футуристов на эти темы можно отметить: Т. Маринетти «Inno alla morte», П. Буцци «Inno alla guerra», Э. Кардилье «Ode alla Violenza». Накануне Первой мировой войны Томмазо Маринетти не просто объединяет политические и художественные цели, но и даже ставит политику выше искусства: он создает футуристические кружки, приглашая в них националистически настроенную молодежь; он также ездит по Европе с пропагандистскими лекциями. У русских же футуристов мы

видим немало антивоенных произведений, например, «Война в мышеловке» В. Хлебникова, «Война и мир» В. Маяковского. Одной из отличительных черт итальянского футуризма стал, в числе прочих, культ техники и культ машины. Русские же футуристы считали мир техники враждебной силой.

Важно отметить, что историографами русского футуризма изначально выступали сами футуристы: в конце 20-х годов XX века Алексей Крученых написал верлибром историю легендарной группы «Гилея». «В 30-е годы некоторые отечественные литературоведы задумывали исследования об истории движения, но тема «левого искусства» становилась все более несозвучной времени, и замыслы остались нереализованными» [Шемякина, 2022, с. 224].

Русская интеллигенция начала XX века под влиянием смены эпох стала все сильнее ощущать потребность в обновлении своего общества. В стране стали появляться авангардные художественные течения. Они были основаны на идеях из-за рубежа, которые, однако, реализовать в России было нелегко. Интеллигенция в России давно разделилась на тех, кто предлагал открыться Западу, и тех, кто пытался всеми способами защитить исконную славянскую культуру и найти свой собственный путь обновления. Даже авангардисты, хоть и любившие радикальные новшества, опасались принятия западных моделей и часто предпочитали ссылаться на далекие и причудливые доисторические и дохристианские корни.

В русском футуризме не наблюдалось единства. В нем существовало множество группировок футуристов, не похожих между собой: «Гилея», «Мезонин поэзии», «Центрифуга», эгофутуристы и др. Большинство экспертов считают, что футуризм в России возник в рамках объединения «Гилея». Однако некоторые исследователи футуризма, в частности В. Шершеневич, утверждали, что эта группа как раз не имеет права связывать себя с этим литературным течением. Другие же исследователи не признают, например, эгофутуристов и отмечают особую роль кубофутуристов. Различия в течениях русского футуризма отмечал и Л. В. Луначарский. В предисловии к революционной хрестоматии футуристов «Ржаное слово» он писал: «Никому не запрещено называться футуристом. Под этой кличкой прошли выступления и Томмазо Маринетти, ставившего политическую задачу – возрождение Италии – войну, и русских сладкопевцев, вроде Северянина, и наших – молодых поэтов России, нашедших духовный выход в революции и ставших на баррикады искусства» (прив. по: [Жарикова, 2020, с. 38]).

Русский футуризм также производит впечатление более умеренного и даже более

конформистского. Основными компонентами идеологии будетлян в России можно назвать преобразование сознания, изменение природы человека через творчество и дерзость художника и поэта.

В отличие от итальянцев, русские футуристы уделяли особое внимание не «волевому» – в некотором роде насильственному – преобразению мира и человека (здесь своеобразными символами выступали война и машина), а «психической эволюции», открытию новых возможностей в сознании и психике человека. Новая психика, новые органы восприятия и сознания и весь пафос их приобретения в новом мире стали основной русского футуристического мира.

Русские футуристы довольно глубоко изучали старину. В. Хлебников, например, всерьез увлекался древними русскими корнями языка и культуры. По мнению А. А. Шемякиной, «именно такое увлечение прошлым и послужило причиной отвержения будетлян Маринетти» [Шемякина, 2022, с. 225]. В русском футуризме этот интерес к архаике определял не столько ритм и стиль действий, сколько конкретную содержательную, тематическую и формальную сторону творчества футуристов. Для итальянских футуристов источником их «мятежной» энергии в искусстве были различного рода «потрясения» – война, смерть, опасность и т. д. Для русских же футуристов такой архаизм был в меньшей мере связан с опытом как таковым. Они скорее хотели исследовать «исток бытия», а не погружаться в субъективное переживание.

Отдельно отметим, что русские футуристы не хотели и не стремились стать «филиалом» итальянского футуризма. Они всячески старались избавиться от подобного восприятия. В Италии тоже далеко не все считали русский футуризм родственником итальянского. Например, один из видных деятелей итальянского литературного авангарда Джованни Папини утверждал: «Нужно жить в этой стране, покрытой развалинами прошлого, нужно знать ее города, существующие музеями, картинными галереями, продажей открыток, старающейся в угоду приезжим иностранцам сохранить всеми силами вымирающий “быт”, в роде карнавала, гондол и т. п., чтобы понять, как близко затрагивает “анти-пассатистская” (направленная против прошлого) критика футуристов самые разнообразные интересы»¹.

Теперь рассмотрим несколько общих черт, присущих русскому и итальянскому футуризму. Как итальянские, так и русские футуристы во имя нового искусства в духе времени были готовы отказаться от всего накопленного опыта, всех

культурных устоев и достижений предыдущих поколений. Это во многом и должно было привести их в новую эпоху. Кроме того, оба течения превозносили динамизм промышленной цивилизации, отказывались от художественной и литературной традиции, испытывали отвращение к обыденному вкусу и вызывающе вели себя по отношению к буржуазному классу, даже в некотором роде провоцируя ответную реакцию.

Как и итальянского, главные достижения русского футуризма более всего видны в поэзии и драматургии. Неологизмы сыграли большую роль в попытках русских футуристов обновить язык. Эти неологизмы, в свою очередь, были направлены на разрушение синтаксиса. Самое известное футуристическое стихотворение Хлебникова «Заклятие смехом» (1910) построено на словах с корнем смех (к нему прибавляются различные префиксы и суффиксы). Мы наблюдаем в этом типичную для русского футуризма игру с этимологией и словотворчеством. Смелые нападки В. Хлебникова и А. Крученых на лингвистическую поэзию тесно переплетались с интересом к слову как к чистому звуку. Их избранный «заум» – фактически непере译имое название, данное их «надрациональному» языку, – предназначался для того, чтобы вывести язык за пределы логики в направлении нового визионерского мистицизма. Опера А. Крученых «Победа над солнцем» (1913) и пьеса В. Хлебникова «Зангези» (1922) – два важнейших примера футуристического смешения трансрационализма с культом примитива.

Несомненно, важной частью как русского, так и итальянского футуризма был эпатаж, но он имел различную направленность и окраску. В 1913 году о футуристах часто писали в прессе, потому что они выступали в тщательно подготовленных спектаклях на улицах Москвы, где в ярких пестрых одеждах и с разрисованными лицами декламировали свои стихи. В конце 1913 года в Петербурге были поставлены первые футуристические пьесы. Но это не были просто провокационные представления. Обратимся к работе Е. Бобринской, в которой она пишет: «“Дикие выходки” русских футуристов были значительно скромнее и тише скандальных выступлений их итальянских коллег. Они никогда не связывались с политикой, не выплескивались в уличные манифестации. Все провокационные действия на футуристических вечерах, неистово раздувавшиеся прессой, как правило, были эстетически осмыслены и рационально просчитаны» [Бобринская, 2000, с. 10].

На основе вышеперечисленного можно сделать вывод, что между итальянским и русским

¹URL: <https://www.sensusnovus.ru/analytics/2014/03/03/18463.html>
(дата обращения: 08.06.2023)

футуризмом есть как общие элементы, так и бросающиеся в глаза существенные различия. Однако различия всё же заметны гораздо больше. Они обусловлены такими причинами как исторический и социальный контекст, разнообразие культурных традиций двух стран, архаизм и славянофилия русских писателей. Русский литературный футуризм – это явление гораздо более сложное, чем итальянский, потому что за короткое время он прошел два очень разных исторических периода (дореволюционный и послереволюционный), а также претерпел глубокие изменения и не только на идейном уровне.

ТЕРМИНОЛОГИЯ

Интересно посмотреть на эстетику итальянского и русского футуризма с точки зрения терминологии. Она у футуристов была оригинальной. Можно привести в пример известный термин «слова-на-свободе». Он заимствован у отца итальянского футуризма Филиппо Томмазо Маринетти, который призвал отказаться от традиционного взгляда на синтаксис. Эта идея оказала значительное влияние на авангардистов по всему миру. В частности: «Когда мы начинали футуризм, то на самом деле не знали ни одного футуристического произведения. Нам хватило лишь одного концепта, одного маленького открытия: <...> “слова-на-свободе”. <...> Идея о том, <...> что слова – это вещь, с которой каждый может делать, что хочет, – это всё-таки была огромная революция в литературе», – говорил Александр Ват, польский поэт¹.

Манифест Маринетти под названием «Беспроволочное воображение и слова-на-свободе», посвященный революции в литературе, поэзии, синтаксису и типографике, был впервые опубликован в футуристическом журнале «Лачерба» в 1913 году. Позже название изменилось на «Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобожденные слова». Именно под таким названием документ вышел в сборнике «Манифесты футуризма» в издательстве того же журнала, но уже в 1914 году. Русская версия имела название «Типографский переворот». Можно сказать, что футуристы действительно произвели типографский переворот – своего рода революцию – в книжном оформлении. Однако интересно, что современные графические дизайнеры ассоциируют его с более поздней эпохой – конструктивизмом. Поэтому они связывают эти новые веяния не с итальянцами, а с русскими художниками Элем

Лисицким и Александром Родченко. Но мы можем смело утверждать, что «конструктивистской реформе в книге (а с ней связано становление дисциплины книжного дизайна) предшествовала типографская революция итальянских футуристов»².

Другое интересное понятие в словаре футуристов – словопластика. Следует вспомнить, что футуристы провозглашали новую форму искусства. По их замыслу, она представляла собой сочетание декламаторства, музыки и танца. И хотя речь по-прежнему шла о литературе и стихах, футуристы позаимствовали отдельные элементы и футуристического театра и начали уделять большое внимание публичному «исполнению» своих произведений. Как писал польский футурист Станислав Млодоженец: «Эти строки не предназначены для тихого чтения в уединенной обстановке. Они словно созданы для того, чтобы звучать из громкоговорителей в больших залах и на заполненных народом стадионах»³.

Стихотворения часто представляли собой не классическое поэтическое произведение, а так называемые «поэтико-танцевальные» выступления. Некоторые из них могли состоять исключительно из односложных слов, другие были построены исключительно на звуковой игре (тут, там и др.). Польский исследователь авангарда Збигнев Ярославский писал: «Поскольку [стихотворения] были странные и всегда несколько непонятные, они давали простор для экспрессивной интерпретации, опиравшейся на яркие эффекты, т. е. демонстрировавшей всю полноту художественного мастерства декламатора»⁴.

Еще один термин – *хеппенинг*, под которым понимали нечто происходящее, движущееся во времени и пространстве. Это понятие появилось между двумя мировыми войнами. В первую очередь под этим также понималась некая разновидность театра. Происходило это «движение» в основном на свежем воздухе, а также тесно было связано с окружающей средой и даже окружающими людьми. И хотя хеппенинг обычно развивается по заранее намеченному плану, не последнюю роль здесь играет импровизация. Хотя изначально хеппенинг был применим к футуризму только как к театральному представлению или демонстрации живописи, затем его стали использовать в качестве сопровождения стихотворений. В частности, футуристы провоцировали публику, устраивая рекламные кампании в общественном пространстве⁵.

²URL: <https://design.hse.ru/news/1662> (дата обращения: 08.06.2023).

³URL: <https://culture.pl/ru/article/ot-dada-do-gga-alfavit-futurizma> (дата обращения: 08.06.2023).

⁴Там же.

⁵URL: <https://art-assorty.ru/714-futurizm-heppening-sharzh.html> (дата обращения: 08.06.2023).

¹URL: <https://culture.pl/ru/article/ot-dada-do-gga-alfavit-futurizma> (дата обращения: 08.06.2023).

Эстетические литературные принципы футуристов, как и названия их сборников («Пощечина общественному вкусу», «Дохлая луна», «Доители изнуренных жаб», «Танго с коровами») производили сильнейшее впечатление на современников, нередко вызвали возмущение и даже упреки. Футуризм как явление выходил за рамки собственно литературы: он проявлялся в самом поведении футуристов. Необходимым условием его существования стала атмосфера «литературного скандала». Например, публичные выступления футуристов выглядели нарочито вызывающе: начало и конец выступлений отмечались ударами гонга, отдельные поэты пытались эпатировать публику своим внешним видом (В. Маяковский выходил в «женской», по тогдашним критериям, желтой кофте, А. Крученых носил на шнуре через шею диванную подушку и т. п.).

В действительности же далеко не всё, чем футуристы удивляли публику, следует воспринимать всерьез. В. Маяковский сам вскоре, с началом войны, признал: «... у нас было много трюков только для того, чтобы эпатировать буржуа... футуризм для нас, молодых поэтов, – красный плащ тореадора...»¹.

Довольно любопытными были эксперименты футуристов (прежде всего В. Маяковского, А. Крученых, В. Хлебникова) в области стихосложения, поэтического слова. Так, в свое время скандальную известность получило «стихотворение» А. Крученых «Дыр – бул – щыл...»:

Дыр – бул – щыл
Убешур
Скум
Вы – со – бу
Р – л – эз (1913 г.)

А. Крученых утверждал: «...в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина»².

До сих пор перед многими экспертами стоят одни и те же вопросы: стоит ли принимать это всерьез? Есть ли в этом «стихотворении» что-то большее, чем просто эпатаж? Разумеется, мы не можем говорить о содержательной стороне этого

произведения (содержания, по сути, и нет). Тогда мы вынуждены констатировать, что главный смысл спрятан в звуковой оболочке, т. е. непосредственном звучании придуманных автором «слов». Как же тогда относиться к «заумному языку», или «зауми», футуристов?

Согласно исследованиям А. П. Журавлева и других ученых, главная информация содержится не в самих словах (т. е. не в их лексических значениях), а в звуковых оболочках слов. В частности, отдельные звуки соответствуют тому или иному цвету: [а] – ярко-красный; [о] – яркий светло-желтый или белый; [и] – светло-синий; [е] – светлый желто-зеленый; [у] – темный сине-зеленый; [ы] – тусклый темно-коричневый или черный. Звуки также могут иметь эмоциональные соответствия: [д] – темный, холодный, печальный; [р] – шероховатый и т. д.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Футуризм был направлением достаточно разнообразным. Взяв себе задачу создать искусство будущего, русские и итальянские поэты достигали этого часто разными путями. Главным объединяющим эти две ветки футуризма фактором становится отказ от традиций, эксперимент со словом и формой. Но вместе с тем нельзя не вспомнить, что тематика их поэзии сильно отличалась (при этом важно отметить, что она также отличалась и внутри каждого из направлений). В то время как итальянские футуристы описывали и выспевали действительность, прославляли город, технику и даже войну, многие русские футуристы писали о природе, обращались к фольклору и мифологии. Таким образом, русский футуризм был больше связан с национальными традициями.

Футуризм без сомнений имел несколько направлений. Некоторых из поэтов, считавшихся футуристами, вообще следует рассматривать отдельно. Несколько особняком также стоит и Томмазо Маринетти, который создал футуризм как направление, которое во всем подчинялось его установкам. В этом смысле именно итальянцам принадлежит заслуга создания искусства будущего. Русские же поэты лишь взяли всё лучшее у итальянского движения и, используя свою национальную основу, создали свой вариант, представляющий отнюдь не меньшую художественную ценность.

¹URL: https://licey.net/free/14-razbor_poeticheskikh_proizvedenii_russkie_i_zarubezhnye_poety/66-russkaya_poeziya_xx_veka_ocherki_poetiki_analiz_tekstov/stages/3051-futurizm_kak_dvizhenie_v_russkoi_literature_nachala_hh_veka_kubofuturizm.html (дата обращения: 08.06.2023)

²Там же

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Крученых А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов / под ред. В. Маркова. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967.

2. Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2003.
3. Ковалев П. А., Ретинская Т. И. Теория и практика футуристского манифеста в итальянской литературе // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2020. № 4 (89). С. 93–97.
4. Жарикова О. В. Роль В. Хлебникова в становлении футуристического театра // Восточнославянская филология. Литературоведение. Горловский институт восточнославянских языков. 2020. Вып. 10 (34). С. 36–43.
5. Шемякина А. А. Русский и итальянский футуризм: точки соприкосновения // Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, 2022. Вып. VIII. С. 224–227.
6. Бобринская Е. Футуризм М.: Галарт, 2000.

REFERENCES

1. Kruchenykh, A. (1967). *Novye puti slova* = The new ways of the word. Manifests and programs of the Russian futurists. Ed. by V. Markova. München: Wilhelm Fink Verlag. (In Russ.)
2. Ivanyshina, I. Y. (2003). *Russkij futurizm: ideologija, poetika, pragmatika* = Russian futurism: ideology, pietism, pragmatics: Senior Doctoral Thesis in Philology. Saratov. (In Russ.)
3. Kovalev, P. A., Retinskaya, T. I. (2020). Theory and Practice of Manifesto of Futurism in Italian Literature. Scientific notes of Orel State University Series: Humanities and social sciences, 4(89), 93–97. (In Russ.)
4. Zharikova, O. V. (2020). *Rol' Khlebnikova v stanovlenii futuristicheskogo teatra* = The role of Velimir Khlebnikov in the evolvement of the futurism theatre. Philology of the Eastern Slavic Languages. Literature studies. Gorlovka Institute of Eastern Slavic Languages, 10(34), 36–43. (In Russ.)
5. Shemyakina, A. A. (2022). Russian and Italian Futurism: Points of Contact. Ryazan State University named after Sergey Esenin, VIII, 224–227. (In Russ.)
6. Bobrinskaya, E. (2000). *Futurizm* = Futurism. Moscow: Galart. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Егорова Ольга Геннадьевна

профессор, доктор филологических наук
 профессор кафедры переводоведения и практики перевода английского языка переводческого факультета
 директор Проектного офиса международного сотрудничества
 Московского государственного лингвистического университета

Чернова Юлия Владимировна

кандидат филологических наук
 доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы переводческого факультета
 Московского государственного лингвистического университета

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Egorova Olga Gennadievna

Professor, Doctor of Philology (Dr. habil.)
 Professor at the Department of Translation Studies and English Translation and Interpreting
 Faculty of Translation and Interpreting
 Director of the International Cooperation Project Office,
 Moscow State Linguistic University

Chernova Julia Vladimirovna

PhD (Philology)
 Associate Professor at the Department of Domestic and World Literature
 Faculty of Translation and Interpreting
 Moscow State Linguistic University

Статья поступила в редакцию
 одобрена после рецензирования
 принята к публикации

15.03.2023
 17.03.2023
 20.04.2023

The article was submitted
 approved after reviewing
 accepted for publication