

АМЕБЕЙНАЯ КОМПОЗИЦИЯ В ПОЭЗИИ И.В. СЕВЕРЯНИНА

С.С. Фолимонов

Ключевые слова: И.В. Северянин, амебейная композиция, строфика, ирония, авторская позиция, индивидуальный стиль.

Keywords: I.V. Severyanin, alternate literary composition (parallelism), stanzaic prosody, irony, the author's position, individual style.

DOI 10.14258/filichel(2020)2-07

К анализу строфической композиции как в общетеоретическом плане, так и в контексте литературного течения или творчества конкретного поэта ученые обращаются регулярно. Научный интерес вызывает классическое наследие [Орлицкий, 2015; Ковалев, 2017; Двойнишникова, 2018], современная поэзия [Орлицкий, 2011; Абдокова, 2015; Пантелеева, 2019], а также устное народное творчество [Унарокова, 2012; Семьянинов, 2016; Дампилова, 2017]. При этом методологическая стратегия подобного рода исследований, как правило, фокусирует внимание на структурном и статистическом аспектах. Такое положение, очевидно, связано с тем, что данная проблема в первом приближении видится чисто теоретической, решаемой в масштабе литературной эпохи, глобального стиля, направления. Однако структурно-статистический подход, при всей своей продуктивности, не способен охватить полного спектра художественно значимых компонентов стихотворного текста. В частности, «значения и смысла слова в зависимости от самой стиховой конструкции» [Тынянов, 2002, с. 30]. Кроме того, вне поля зрения исследователя остаются вопросы об эстетическом потенциале строфической формы, особенностях ее реализации в отдельно взятом лирическом произведении, о ее влиянии на индивидуальный поэтический стиль.

Будучи важнейшей составляющей идиостиля поэта, строфика открывает автора «изнутри», позволяет увидеть важнейшие сегменты лирического потока сознания, реализующие стратегию творца, его не всегда осознаваемые напрямую (в отличие от таких хрестоматийных атрибутов поэтики, как тропы и фигуры речи, образ лирического героя и прочее) приемы воздействия на чувства читателя. Особенно важной обозначенная проблематика становится в том случае, когда сам поэт отводит ей ведущую роль, экспериментирует со строфическими

формами, изобретает новые варианты, пытается теоретически осмыслить накопленный опыт. К числу художников слова, в чьей творческой лаборатории строфика выходит на первый план, по праву относится И.В. Северянин – виртуозный мастер стихотворного языка, по произведениям которого можно изучать историю мировой строфической поэзии.

Северяниноведение традиционно характеризуется тщательным анализом поэтического языка, функциональных особенностей отдельных жанров [Алпеева, 2011; Огородникова, 2016]. Однако в работах последних лет все чаще ставится проблема композиционного анализа (преимущественно рассматриваются твердые стихотворные формы: триолет, рондо, сонет и др.) [Бублик, 2016; Кошелев, 2017].

В ранее опубликованном исследовании мы уже затрагивали один из самых объемных аспектов северянинской строфики – анафорическую композицию и ее роль в реализации конкретных художественных задач [Фолимонов, 2008]. Целью настоящей работы стал анализ функциональных особенностей редко встречающейся в современной поэзии строфической формы – *амебейной композиции*. Выбор именно этой композиционной формы строфы не случаен, так как его детальное рассмотрение позволяет ответить на некоторые вопросы, связанные с диалогизмом (явным и скрытым) и театрализацией лирического содержания, – важнейшими стилевыми чертами, определяющими поэтический облик творца.

На пристрастие поэта к разнообразным строфическим формам и композиционным схемам вскользь обращали внимание многие критики, собравшие по поэтическому цеху, литературоведы. Одним из первых это сделал В.Я. Брюсов, отметивший в критическом портрете, что И.В. Северянин – «художник, которому открылись тайны стиха» [Брюсов, 1975а, с. 451]. Н.С. Гумилев указывал на «богатство его ритмов <...> устойчивость композиции» [Гумилев, 2006, с. 160]. Эстонский исследователь В. Адамс, друживший с поэтом в последние годы его жизни, вспоминал: «Мы знаем Северянина <...> как искусного версификатора, сумевшего вложить в свои субъективистские “поэзы” большую напевность и легкость» [Адамс, 1977, с. 328].

Вместе с тем «напевность и легкость» «искусного версификатора» никто не попытался соотнести с поэтическими ресурсами самой композиции, так же как никто не установил прямой зависимости выбора строфических формул от потребностей зарождавшегося в начале XX века нового сценического искусства. Идея его заключалась в том, что художественное слово должно было

воздействовать на адресата не только в традиционной письменной, но и в устной форме. Автор становился исполнителем собственных стихов на эстраде, а в обществе играл роль созданного им лирического героя. На связь этого культурно-психологического феномена с творческой судьбой «короля поэтов» указывает литературовед В.А. Кошелев [Кошелев, 1988, с. 13]. А Э.Н. Зиновьева, размышляя о синтезе искусств как авторском способе изображения и преобразования действительности, пишет, что «особая манера исполнения (нараспев) и новый способ общения с публикой во многом повлияли на стих» основоположника эгофутуризма [Зиновьева, 2019, с. 10].

Современники свидетельствуют о подчеркнуто актерском исполнении И.В. Северянина, рассчитанном на «живую» публику. Так, А.М. Арго, воспроизводя по памяти впечатления от поэтических концертов 1910-х годов, особо выделил момент, когда поэт, подготовив слушателей эффектным появлением на сцене, «приступал к скандированию своих распевно-цезурованных стрóf» [Арго, 1965, с. 92]. Усилению сценического эффекта способствовало сближение поэтического начала с музыкальным. Эту особенность как характерную черту северянинского стиля отмечает В.Я. Брюсов: «Игорь Северянин свои стихи не читает, а поет...» [Брюсов, 1975а, с. 450]. Принципиальное значение собственного исполнения осознавал и сам основатель эгофутуризма: «*Позовите меня, – я прочту вам себя, / Я прочту вам себя, как никто не прочтет. / <...> Кто не слышал меня, тот меня не постиг...*» (Северянин, 1995а, с. 10-11)¹. Музыкальность И.В. Северянин ощущал неотъемлемой частью данного ему поэтического таланта. «*Я – композитор: в моих стихах / Чаруйные ритмы*», – восклицает он в одном из стихотворений (Северянин, 1995а, с. 328). Музыкально-драматические ресурсы северянинской лирики почувствовали и высоко оценили многие профессиональные композиторы и исполнители. Среди них особое место принадлежит А.Н. Вертинскому, сумевшему ярко и самобытно раскрыть сложный, противоречивый художественный мир большого русского поэта-экспериментатора.

Создание театрализованного лирического текста, соединяющего в себе диалог, свойственный драме, и богатую интонационную палитру, выражающуюся в разного рода параллелях и вариациях, несмотря на кажущуюся внешнюю простоту (иногда примитивность), на самом деле очень сложная в творческом отношении задача, и решить ее под

¹ Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты И. Северянина из списка источников, приведенного в конце статьи.

силу далеко не каждому даже и большому поэту. Богатые возможности, позволяющие это осуществить, заложены в амебейной композиции, зародившейся в лоне народной поэзии и построенной на творческом преломлении принципа диалогизма, вербализующегося в системе повторов, наделенных особой семантической нагрузкой. А.Н. Веселовский замечает: «Такого рода тавтология <...>, распределяясь по равномерным ритмическим строкам <...> действовала музыкально. К исключительно музыкальному ритмическому впечатлению спустились, на известной степени разложения, и формулы психологического параллелизма...» [Веселовский, 1989, с. 108].

Суть амебейной композиции заключается в использовании принципа смыслового и синтаксического параллелизма и на практике включает в себя синонимические вариации в параллельных стихах, психологический параллелизм, развивающийся в последовательное двойственное членение, а также параллелизм вопросов и ответов в лирическом диалоге. «Композиционное движение при амебейном построении, – пишет В.М. Жирмунский, – как бы распространяется двумя последовательными волнами, создает два анафорических ряда, почленно параллельных друг другу...» [Жирмунский, 1921, с. 38].

По принципу амебейной композиции построено одно из первых стихотворений И.В. Северянина «Звезда и дева», написанное еще в восьмилетнем возрасте (Северянин, 1995б, с. 394). Сам автор в очерке «Образцовые основы» весьма строго подходит к его оценке, хотя и отмечает, что создано оно «с соблюдением всех “лучших” традиций поэтического произведения» (Северянин, 1996, с. 82). Однако, рассматривая стихотворение в контексте всего северянинского творчества, нельзя не заметить: написанное по наитию природного и воспитанного впечатлениями детства поэтического вкуса, стихотворение «Звезда и дева» – явление знаковое. Юный поэт не слепо копирует устно-поэтический образец, он настраивает лиру при помощи самого верного камертона, подыскивая ноты, созвучные природе своего дарования. Немалую роль в обращении к подобной тематике и художественным средствам для ее воплощения, безусловно, сыграла русская литературная традиция, утвержденная и прославленная поэтическими именами А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.В. Кольцова, и представляющая собой в стилистическом отношении сплав идей романтизма с устно-поэтической эстетикой. Накопленный ею национальный образно-символический комплекс стал настолько привычен для читательского

слуха, что воспринимается как цельный, нечленимый опознавательный знак, обеспечивающий эмоциональный настрой на восприятие представленного автором лирического сюжета.

В анализируемом стихотворении поэтическая индивидуальность И.В. Северянина проявляется в традиционном материале посредством соединения романтических и народно-поэтических представлений о теме «звезда и дева». В арсенале народной поэзии для наименования образа девушки или молодой женщины чаще всего использовались две лексических единицы: *девица* и *красная девица*. Слово «дева», восходящее к религиозно-христианской символике, несет на себе отпечаток книжной культуры. Кроме того, «дева» – узнаваемый романтический образ (ср. стихотворения А.С. Пушкина «Дева», «Буря», «О дева-роза, я в оковах...» и др.). Любопытно, что в самом тексте «Звезды и девы» слово «дева» И.В. Северяниным не использовано. Весь текст последовательно ориентирован на фольклорную образность, компоненты которой органично раскрываются в привычной для них ритмической стихии развернутого по всем правилам психологического параллелизма. «Фольклорность» подчеркивается и еще одним фактом. В последнем стихе ритмовое движение начинается «с татакта», благодаря введению дополнительного слога (союза «и»), выдвинувшего на первое место слабую долю. В результате последняя строчка, занимающая сильную интонационно-смысловую позицию, выбилась из общей системы и дала возможность придать стихотворению в целом более живой, импровизированный вид. Налицо явный стилистический контраст двух самых сильных позиций текста. Его, конечно, можно было бы объяснить неопытностью юного автора. Однако причина видится более глубокой, концептуально значимой. Очевидно, здесь впервые на интуитивном уровне столкнулись два основополагающих начала северянинской эстетики: по-детски непосредственное восприятие мира (созвучное народной культуре) и стремление к поэтическому декору, подстраивающему произведение под вкусы публики. Не случайно, перечисляя поэтические традиции, использованные в «Звезде и деве», поэт иронично называет их «лучшими» (ирония маркирована кавычками) (Северянин, 1996, с. 82). Немаловажным представляется и его замечание о размере: ««общепринятый и гармоничный» <...> для слуха обывателя» (Северянин, 1996, с. 82). Таким образом, избитый, с точки зрения книжной поэзии, прием строфической композиции обретает новое художественное дыхание, становится важной чертой идиостиля поэта.

К различным типам амебейного построения И.В. Северянин обращается в разные периоды творчества, обнаруживая в них неожиданные возможности для решения сложных эстетических задач. Одним из таких типов является амебейный параллелизм в форме синонимической вариации. Ярким примером названной строфической формулы может служить стихотворение «Поэза оттенков» (Северянин, 1995б, с. 221). В его основу положен принцип антитетичности, где элементами антитезы выступают как полные (нежный / суровый, душа / бездушие), так и контекстуальные (белый / лиловый, золотой / медный, весна / старуха, вешнее / бывшее) антонимы. Динамичная антонимическая игра имеет тенденцию к постепенному усложнению, углублению (от внешнего, визуального – к внутреннему, духовному, сокровенному). При этом антитетичность не создает общего эффекта противопоставленности, контрастной разобщенности. Напротив, создаваемое антонимическими парами смысловое поле воплощает идею единства всего сущего, неизменной, бесконечно повторяющейся взаимоотраженности бесчисленных элементов мира внешнего и внутреннего. Парадоксален, на первый взгляд, финал стихотворения, который в контексте сложившихся стереотипных представлений о северянинской эстетике воспринимается как ловкий «ассоциативный кульбит» постоянно стремящегося к оригинальности автора. Но на самом деле итог развития поэтической мысли вполне закономерен: умение видеть и различать оттенки – это путь к мудрости, к обретению гармонии через понимание и приятие амбивалентной природы материи и духа. Поэтому прозвучавшая под занавес максима «*Душа – в бездушие твоём*» (Северянин, 1995б, с. 221) есть результат кропотливой внутренней работы лирического героя над преодолением своего «эго», способность с высоты обретенного миропонимания взглянуть на человека глазами подлинной любви.

Амебейный параллелизм, в свою очередь, поддерживает смысловое движение на ритмико-композиционном уровне. Синонимическая вариативность создает эффектный зрительный образ перевернутого изображения, подобного оптическому явлению, возникающему в камере-обскуре: «*Есть в белых ночах лиловость, / Лиловость в белых ночах*» (Северянин, 1995б, с. 221). Прием стыка на микрокомпозиционном уровне (лиловость / лиловость; суровость / суровость; бледность / бледность) позволяет интонационно выделить рифмующиеся слова, имитируя эхо или звучание скрытого хора (изначально амебейная композиция предполагала наличие хора, отвечающего на вопросы или вторящего солисту). Однако строфический рисунок меняется в середине стихотворения.

Формальный прием стыка ослабляется в третьем и четвертом стихах второй строфы (медность / медь) и совсем исчезает в третьей строфе по мере усиления степени абстрагирования от конкретных чувственно воспринимаемых образов. Примечательно, что третий и четвертый стихи последней строфы не только не спаяны лексическим повтором, но как бы намеренно разъединены употреблением полных антонимов (единственный случай столь резкого контраста в стихотворении). Изменение строфического алгоритма, к которому автор начал готовить читателя постепенно, позволило максимально усилить в финальной части смысловую и интонационную роль слова «душа», не прибегая к привычному повтору, своей предсказуемостью снижающему остроту восприятия к концу произведения.

Амебейная композиция, построенная на синонимических вариациях, создающих эффект однократного или многократного эха, используется в «Хабанере II» (Северянин, 1995а, с. 334). Это один из примеров северянинской лирики, по которым о поэте судят как о певце гедонизма, богемной распушенности, «салонного эротизма и чуждого жизни эстетизма» [Брюсов, 1975б, с. 467]. Между тем поэтическая мысль автора открывается лишь при внимательном рассмотрении особенностей интерпретации темы, стилистической палитры текста.

Тема «вино и женщины» имеет давнюю книжную традицию. Она активно разрабатывалась и в западной, и в восточной культуре, предлагая читателю земную модель «райской жизни» здесь и сейчас, и нашла воплощение в крылатом латинизме «Carpe flare, carpe diem». Однако в представлении высокообразованного носителя интеллектуальных и духовных ценностей европейской цивилизации, требовательно относящегося к качеству прецедентных текстов, данная тема являлась поэтическим штампом, образчиком пошлости, примитивности. Автор, взявшийся за разработку столь неоднозначной в эстетическом аспекте проблемы, не мог не учитывать в художественной стратегии уязвимости будущего творения. Важным стратегическим приемом, позволившим преодолеть рамки заезженного шаблона, стала маска «ироника», «царственного паяца», скрывшего от мира истинное «я» за «струнной изгородью лиры». Осмысление «Хабанеры II» через призму болезненно иронизирующего над читателем и самим собой лирического героя дает возможность учесть те детали контекста, что в противном случае остаются за пределами читательского зрения.

Ключами контекстуализации (Дж. Гамперц) выступают иностилевые элементы, побуждающие переоценить, переосмыслить первое впечатление от стихотворения. К ним прежде всего относятся

шаржированные метонимия и метафора: «*Вонзите штопор в упругость пробки...*»; «*И ждите, ждите любви раската!*» (Северянин, 1995а, с. 334). Оказавшись в более сильной смысловой позиции, слово «упругость», благодаря суффиксу с абстрактным значением свойства, снижает весомость вещного, чувственного мира (а он здесь выступает главным действующим лицом!), делая его более абстрактным, опереточно-условным, и намечает подспудное развитие второй темы – иронического осуждения пошлого мещанского мировоззрения. Метафора «раскат любви», подготовленная двукратным повторением глагола «ждите», уже более открыто указывает на ироническую тональность. Двусмысленность созданного образа окончательно разрушает приторно-пафосный тон первой части произведения, поскольку остается неясным, какого *раската любви* призывает ждать лирический герой: звука от очередной откупоренной бутылки или грома среди ясного неба (иных предвестников надвигающейся грозы не называется). В заключительных стихах третьей строфы имплицированная до того интенция поэта формулируется открыто. «Царственный паяц» сбрасывает маску, и из-за *раскрашенных в цвета заката мыслей* вдруг выступает неприглядная правда жизни обывателя: «*А к поцелуям финал причисли, –/И будет счастье в удобном смысле!..*» (Северянин, 1995а, с. 334).

В ритмико-синтаксическом отношении стихотворение своеобразно имитирует основные каноны заявленного жанра. Двусложное чередование безударных и ударных слогов с иницированной пиррихией цезурой посередине стиха напоминает о синкопированном ритме хабанеры. Синонимические повторы, обеспечивающие последовательное развитие амебейного параллелизма, также ассоциативно соотносятся с обязательным дублированием ритмического рисунка зажигающего кубинского танца.

Композиционные повторы в «Хабанере II» используются И.В. Северяниным специфично, в строгом соответствии с конкретным художественным заданием. В первой строфе компоненты параллели несимметричны (второй компонент охватывает три последующих стиха). Во-первых, это происходит за счет вариативного повторения целого стиха, где преимущественно меняются интонация и темп, замедляющийся при помощи частицы «да», вводящей дополнительную паузу. Во-вторых, вариативный повтор, став элементом сложносочиненного предложения и утратив восклицательную интонацию, играет роль пролога для введения важной микротемы «любви-страсти», логически завершающей формирование устойчивого поэтического ассоциативного ряда: *вино – женщины – страсть*. Во

втором четверостишии строфическая формула в целом дублируется, однако степень синонимической вариативности значительно возрастает: «*И созерцайте цвета заката... / Раскрасьте мысли в цвета заката...*» (Северянин, 1995а, с. 334). Использование большого количества глаголов повелительного наклонения (созерцайте, раскрасьте, ждите) повышает динамику лирического действия. Третья строфа не содержит синтаксической и смысловой параллели. Она воспринимается как продолжение и разрастание возникшего в предыдущей строфе композиционного импульса. Этому впечатлению способствуют сохраняющиеся здесь глаголы повелительного наклонения (ловите, теряйте, исчисли, причисли), отсылающие к уже развернутой ранее строфической схеме, а также смысловая переключка с началом стихотворения, формирующая своего рода композиционное кольцо: «*И взоры женицин не будут робки!*» – «*И будет счастье в удобном смысле!*» (Северянин, 1995а, с. 334). Вместе с тем, для авторского замысла, безусловно, важно, чтобы последнее четверостишие стояло особняком. Даже рифма здесь становится подчеркнуто тривиальной, безликой (мысли / смысле; исчисли / причисли). Описанный ход поэтической стратегии следует рассматривать в качестве маркера, позволяющего определить приоритет истинного смысла над мнимым, понять подлинный замысел автора.

Интересные художественные возможности открывает перед поэтом такой вид амебейной композиции, как параллелизм вопросов и ответов (антифонический параллелизм). Он широко применяется в народной и книжной песенной лирике у разных народов. Его строфическая формула, по определению В.М. Жирмунского, заключается в том, что «элементы диалога распределяются по соответствующим местам строфы или группы строф, объединяясь в параллельные ритмико-синтаксические ряды, с более или менее отчетливыми анафорическими повторениями» [Жирмунский, 1921, с. 41]. Такого рода диалог мы находим в стихотворении И.В. Северянина «Любопытство Эклерезиты» (Северянин, 1995б, с. 320). Он последовательно проведен через все произведение и позволяет реализовать тему, не используя ремарок и слов автора. Вся необходимая информация содержится непосредственно в репликах лирических героинь – матери и дочери. Так, для обозначения художественного пространства поэт дважды вводит в разговор название вымышленной страны Миррэлии, представляющей собой поэтическое воплощение сокровенной мечты. Посредством этих упоминаний формулируются две концептуально важные символическо-смысловые характеристики: «... *Миррэлия / Не видна никому*» и

«Кроме звезд и Миррэлии / Ничего в мире нет!» (Северянин, 1995б, с. 320). Использование антифонического параллелизма в чистом виде позволило поэту добиться особого эффекта: разговор матери и дочери происходит как будто бы в бездонном пространстве горного мира, где уже не имеют значения многие земные категории, утрачивают смысл человеческие суетные желания. При помощи этого приема И.В. Северянин показывает стремление матери сохранить чистоту детского мировосприятия, защитить его от жестоких законов жизни. Тема войны в такой оторванной от реальности интерпретации приобретает иное качество. Война превращается в символ земной человеческой жизни, наполненной страданиями, борьбой за существование, ненавистью. В противоположность ей Миррэлия дарит гармонию и забвение, позволяет никогда не взрослеть, оставаться наивным и непосредственным. Вместе с тем обращает на себя внимание отсутствие ярких эмоциональных всплесков, закономерно ожидаемых в доверительном общении ребенка и взрослого. Эмоциональная партитура разговора минорно-однообразна. Это связано не только и не столько с философским характером беседы, сколько с интуитивным осознанием поэтом утопичности мира мечты, неумолимо ведущего его обитателей к полному одиночеству: *«– Ну а кто окружает нас? / Кто ближайший сосед? / – Кроме звезд и Миррэлии / Никого в мире нет!»* (Северянин, 1995б, с. 320).

Оригинальное применение антифонического параллелизма мы можем наблюдать в стихотворении *«Поэза о знатной даме»* (Северянин, 1995в, с. 62). В нем элементы диалога распределяются между солирующим лирическим героем и воображаемым хором, чей ответ в неизменной форме выполняет функцию рефрена. Принцип диалогизма в таких случаях условен, однако он дает возможность активно работать с публикой в процессе живого исполнения и повысить экспрессивность текста при помощи разнообразных интонаций, что, как известно, является одной из главных потенций рефрена. Повторяющийся стих ассоциативно актуализирует известное публике того времени название рассказа А.П. Чехова. Но прямого культурного диалога с чеховским текстом мы у И.В. Северянина не найдем. Скорее всего, целью автора было использование ставшего расхожим символа, прирастающего в результате многочисленных интерпретаций новыми коннотациями. В данном случае «дама с собачкой» олицетворяет пошлость мещанского мира, просвечивающую сквозь покровы внешнего лоска.

Использование рефрена (ответа) в качестве второго элемента параллели значительно расширяет функциональные возможности

первого элемента (вопроса), охватывающего по три стиха в каждой строфе и маркирующегося анафорическим повтором «кто это». В результате лирический герой-солист не только вопрошает, он дает развернутую характеристику главной героине, представляя читателю целую серию зарисовок из ее повседневной жизни, мастерски использует художественные детали: желтый плюшевый сак, смело смеющаяся поэтесса, реакция на возможных соперниц и др.

Результаты проведенного исследования позволяют утверждать, что И.В. Северянин в своей художественной практике открыл новые творческие резервы использования амебейной композиции, подчинив ее реализации установки на усиление изобразительности, интонационного богатства и театрализации лирических произведений. Детальный анализ строфической композиции конкретных стихотворений дает возможность увидеть скрытые интенции автора, более объективно интерпретировать и оценить созданный им поэтический мир.

Литература

Абдокова М.Б. Энциклопедия ностальгических переживаний поэтессы черкесского зарубежья зейн Кандур // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. 2015. № 4.

Адамс В. Утопия Игоря Северянина // Adams Valmar. Vene Kirjandus mu arm. Tallinn, 1977.

Аллеева Л.В. Атрибутивные глагольные формы в лирике Игоря Северянина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 15.

Бублик Е.В. Роль ритмико-синтаксических вариаций в реализации синергетического потенциала триолета // Гуманитарные и юридические исследования. 2016. № 1.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Дампилова Л.С. Особенности стихосложения в русскоязычной бурятской поэзии // Новый филологический вестник. 2017. № 2.

Двойнишникова М.П. Визуально-графические особенности лирики Г.Р. Державина // Новый филологический вестник. 2018. № 3.

Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. СПб., 1921.

Зиновьева Э.Н. Игорь-Северянин: эксперименты в области синтеза искусств // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2019. № 1.

Ковалев П.А. К. Прутков-стихотворец // Вестник Брянского государственного университета 2017. № 3.

Кошелев В.А. «Медальоны» Игоря-Северянина: сонет как жанр литературной критики // «Согреет всех мое бессмертье ...»: личность и творчество Игоря Северянина в культурном контексте XIX–XXI вв. Череповец, 2017.

Кошелев В.А. Поэт с открытой душой // Северянин И.В. Стихотворения. М., 1988.

Огородникова Е.А. Жанр элегии в сборнике Игоря Северянина «Громокипящий кубок» // Вестник Костромского государственного университета. 2016. Т. 22. № 6.

Орлицкий Ю.Б. К изучению строфики Мандельштама // Новый филологический вестник. 2015. № 1.

Орлицкий Ю.Б. Возвращение к строфике: новая дисциплина русского стиха (1990–2000-е гг.) // Филологический класс. 2011. № 25.

Пантелеева В.Г. Удмуртская поэзия рубежа XX–XXI вв.: жанрово-стилевые и образные модификации // *Studia Litterarum*. 2019. Т. 4. № 1.

Семьянинов Я.В. Типология тамбовских частушек (на примере записей в Рассказовском районе) // *Манускрипт*. 2016. № 12.

Тьянянов Ю.Н. Литературная эволюция. М., 2002.

Унарокова Р.Б. Зэфэусэ (поэтические прения) в фольклоре адыгов // *Вестник Адыгейского государственного университета*. 2012. № 1.

Фолимонов С.С. Анафорическая композиция в лирической поэзии И.В. Северянина // *Поэтика художественного текста: в 2-х тт.* Борисоглебск, 2008. Т. 2.

Список источников

Арго А.М. Своими глазами: книга воспоминаний. М., 1965.

Брюсов В.Я. а) Собрание сочинений: в 7-и тт. М., 1975. Т. 6.

Брюсов В.Я. б) Собрание сочинений: в 7-и тт. М., 1975. Т. 7.

Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10-и тт. М., 2006. Т. 7.

Северянин И. а) Сочинения: в 5-и тт. СПб., 1995. Т. 1.

Северянин И. б) Сочинения: в 5-и тт. СПб., 1995. Т. 2.

Северянин И. в) Сочинения: в 5-и тт. СПб., 1995. Т. 3.

Северянин И. Сочинения: в 5-и тт. СПб., 1996. Т. 5.

References

Abdokova M.B. *Entsiklopediya nostal'gicheskikh perezhivaniy poetessy cherkesskogo zarubezh'ya zeyn Kandur* [Encyclopedia of Nostalgic Feelings of Circassian Abroad Poetess Zein Kandur]. *Izvestiya vuzov. Severo-Kavkazskiy region* [University News. North-Caucasian Region]. 2015. No. 4.

Adams V. *Utopiya Igorya Severyanina* [Utopia of Igor Severyanin]. Adams Valmar. *Vene Kirjandus Mu Arm*. Tallinn, 1977.

Alpeeva L.V. *Atributivnye glagol'nye formy v lirike Igorya Severyanina* [Attributive Verbal Forms in the Lyrics by Igor Severyanin]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2011. No. 15.

Bublik E.V. *Rol' ritmiko-sintaksicheskikh variatsiy v realizatsii sinergeticheskogo potentsiala trioleta* [The Role of the Rhythmic and Syntactical Variations in Realization of Triolet Synergetic Potential]. *Gumanitarnye i yuridicheskie issledovaniya* [Humanities and Law Studies]. 2016. No. 1.

Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 1989.

Dampilova L.S. *Osobennosti stikhoslozheniya v russkoyazychnoy buryatskoy poezii* [The Features of Versification in the Russian Language Buryat Poetry]. *Novyy filologicheskyy vestnik* [The New Philological Bulletin]. 2017. No. 2.

Dvoynishnikova M.P. *Vizual'no-graficheskie osobennosti liriki G.R. Derzhavina* [Visual-Graphic Features of the G.R. Derzhavin's Lyrics]. *Novyy filologicheskyy vestnik* [The New Philological Bulletin]. 2018. No. 3.

Zhirmunskiy V. *Kompozitsiya liricheskikh stikhotvoreniy* [The Composition of Lyrical Poems]. St. Petersburg, 1921.

Zinov'eva E.N. *Igor'-Severyanin: eksperimenty v oblasti sinteza iskusstv* [Igor-Severyanin: Experiments in the Field of Synthesis of Arts]. *Vestnik Ul'yanovskogo*

gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta [Bulletin of Ul'yanovsk State University of Technical]. 2019. No. 1.

Kovalev P.A. K. *Prutkov-stikhotvorets* [K. Prutkov-versemaker]. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Bryansk State University]. 2017. No. 3.

Koshelev V.A. «Medal'ony» *Igorya-Severyanina: sonet kak zhanr literaturnoy kritiki* [«Medalions» by Igor Severyanin: Sonnet as a Genre of Literary Criticism]. «*Sogreet vsekh moe bessmert'e ...*»: *lichnost' i tvorchestvo Igorya Severyanina v kul'turnom kontekste XIX–XXI vv.* [«My Immortality Will Warm Everyone ...»: the Personality and Work of Igor Severyanin in the Cultural Context of the 19th – 21th Centuries]. Cherepovets, 2017.

Koshelev V.A. *Poet s otkrytoy dushoy* [Poet with an Open Mind]. Severyanin I.V. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Moscow, 1988.

Ogorodnikova E.A. *Zhanr elegii v sbornike Igorya Severyanina «Gromokipyashchiy kubok»* [Genre of Elegy in Igor Severyanin's Poetic Collection «The Cup of Thunder»]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Kostroma State University]. 2016. Vol. 22. No. 6.

Orlitskiy Yu.B. *K izucheniyu strofiki Mandel'shtama* [On Mandelstam's Stanzas]. *Novyy filologicheskyy vestnik* [The New Philological Bulletin]. 2015. No. 1.

Orlitskiy Yu.B. *Vozvrashchenie k strofike: novaya distsiplina russkogo stikha (1990–2000-e gg.)* [The Return to the Strophic form: a New Discipline in Russian Poetry (the 1990–2000s)]. *Filologicheskyy klass* [Philological Class]. 2011. No. 25.

Panteleeva V.G. *Udmurtskaya poeziya rubezha XX–XXI vv.: zhanrovo-stilevye i obraznye modifikatsii* [Udmurt Poetry of the Late 20th and Early 21st Century: Transformation of Genres, Styles, and Images]. *Studia Litterarum*. 2019. Vol. 4. No. 1.

Sem'yaninov Ya.V. *Tipologiya tambovskikh chastushek (na primere zapisey v Rasskazovskom rayone)* [Typology of Tambov Chastushka (by the Example of Records in Rasskazovo District)]. *Manuskript*. 2016. No. 12.

Tynyanov Yu.N. *Literaturnaya evolyutsiya* [Literary Evolution]. Moscow, 2002.

Unarokova R.B. *Zefeuse (poeticheskie preniya) v fol'klоре adygov* [Zefeuse (Poetic Debate) in the Adyge Folklore]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Adygeya State University]. 2012. No. 1.

Folimonov S.S. *Anaforicheskaya kompozitsiya v liricheskoy poezii I.V. Severyanina* [Anaphoric Composition in Lyric Poetry by I.V. Severyanin]. *Poetika khudozhestvennogo teksta*. [The Poetics of the Artistic Text] In 2 vols. Borisoglebsk, 2008. Vol. 2.

List of sources

Argo A.M. *Svoimi glazami: kniga vospominaniy* [With My Own eyes: a Book of Memories]. Moscow, 1965.

Bryusov V.Ya. a) *Sobranie sochineniy* [Collected works]. In 7 vols. Moscow, 1975. Vol. 6.

Bryusov V.Ya. b) *Sobranie sochineniy* [Collected works]. In 7 vols. Moscow, 1975. Vol. 7.

Gumilev N.S. *Polnoe sobranie sochineni*: [Complete works]. In 10 vols. Moscow, 2006. Vol. 7.

Severyanin I. a) *Sochineniya* [Works]. In 5 vols. St. Petersburg, 1995. Vol. 1.

Severyanin I. b) *Sochineniya* [Works]. In 5 vols. St. Petersburg, 1995. Vol. 2.

Severyanin I. v) *Sochineniya* [Works]. In 5 vols. St. Petersburg, 1995. Vol. 3.

Severyanin I. *Sochineniya* [Works]. In 5 vols. St. Petersburg, 1996. Vol. 5.