

КЛЮЧЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЭВОЛЮЦИИ ТРИОЛЕТА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII–XXI вв.

Содержится описание, обоснование, анализ, классификация триолетов в русской поэзии с точки зрения наличия и варьирования релевантных признаков формы: триолет-инвариант, «строгие», «вольные», модифицированные триолеты; анализируются закономерности использования триолета в виде строфы-произведения и в качестве структурной единицы циклических образований и жанрово-тематических единств.

Ключевые слова: стих; триолет; ритмико-синтаксическая модель; цикл; строфа; жанр; композиция; образ; рифма; рефрен; повтор; инвариант; структура.

Триолет в русской поэзии – жанрово-строфическая форма, основанная: 1) на функционировании и эволюции через многочисленные вариации, сохраняющие ориентацию на строфический инвариант формы; 2) на расширительном развитии через создание циклов, жанрово-тематических единств и жанрово-строфических образований; 2) на активно выраженной способности к жанровому и строфическому взаимодействию.

Классический **триолет-инвариант** – это восьмистишие на две рифмы с чередующимися мужскими и женскими каталектиками следующих вариантов рифмовки, равнозначного представленными в истории русского триолета, – **abaaabab** или **abbaabab**; при этом первый стих полностью повторяется в четвертом и седьмом, а второй стих – в восьмом стихе. Единства 1-го и 2-го стихов, 3-го и 4-го стихов и 5-го – 8-го стихов образуют ритмико-синтаксические группы: после ритмически и синтаксически цельных, оформленных как одно предложение первых двух пар стихов следует синтаксическая конструкция из четырех стихов. Сюжетно-композиционная система триолета-инварианта достаточно динамична, так как объединяет идеи структурной завершенности (2-й и 4-й стихи оканчиваются знаком конца предложения) и структурной открытости (7-й, 8-й рефренные стихи не являются отдельным синтаксическим единством). В ней четвертым стихом заканчивается второй сюжетно-композиционный этап развития темы, образующий с первым внутреннее композиционное кольцо, а со следующим пятым однократным стихом содержание триолета выходит на следующий виток композиционно-образной спирали, включающий во вновь образованный контекст повторяющуюся группу – 7-й, 8-й стихи. Следовательно, повторяющиеся элементы содержательно не эквивалентны, поскольку занимают различные в структурном отношении позиции, определяемые оригинальными закономерностями становящегося внутри себя «подвижно-равновесного целого» [1. С. 360].

Искусство и задача триолета состоят в том, чтобы рефрены воспринимались как естественные и необходимые, чтобы повторяющиеся стихи являлись и источником нового контекста, и возникали из него. Система заданных повторов образует композиционно-образную сетку, концентрирующую синергетические возможности формы. Формально идентичный повтор стихов в триолете символизирует развитие поэтической мысли замкнутое кругом, но осложненное «пульсацией» неполным круговым возвратом при

повторе 1-го стиха в 4-м стихе. Реально же композиционно-образное движение осуществляется по принципу сжимающейся и разжимающейся спирали, что обнаруживается в рекуррентных (закономерно вариативно возвращающихся) отношениях композиционно-образной структуры произведения. Заданная повторяемость является гармоническим каркасом, она же актуализирует кульминацию, которая предсказывает композиционно-образное содержание финала. Повторяемость рекуррентна и вариативна, потому что, развивая, повторяет заданные инварианты и отношения в развивающемся контексте на новых витках смыслов.

Таким образом, повтор в триолете – принцип системной организации его лирического целого. В триолете он наполнен следующими жанрово-строфическими функциями: 1) будучи наиболее выраженным средством связи его архитектурных частей; он структурно определяет композиционно-образную материю всего текста; 2) содержит в себе фермент вариативной упорядоченности, рекуррентности, композиционно-образной троичности – когда заданные в начале отношения в результате достигают катастрофической напряженности в кульминации триолета и разрешаются в финальном повторе двух стихов.

Своими количественными характеристиками триолет ориентирован на пропорцию золотого сечения: 8 стихов; 3 группы рефренов; 5 рефренных стихов; 3 неповторяющихся стиха, 3 ритмико-синтаксических этапа, определяющих архитектуру формы, их числовое соотношение $2 - 1 - 2$; 2 рифменных созвучия восьмистишия (1, 2, 3, 5, 8 – число ряда Фибоначчи). Согласно пропорции золотого сечения гармонический центр триолета тяготеет к расположению в 5-м стихе: меньшая часть так относится к большей (3 : 5), как большая к целому (5 : 8), но не закреплен за ним неизменно: например, в триолетах с открытой ритмико-синтаксической структурой на втором сюжетном шаге и / или закрытой ритмико-синтаксической структурой на третьем сюжетном шаге он может быть смещен с 5-го в 6-й стих (триолеты Н.М. Карамзина «Триолет Лизете», И.С. Рукавишникова «Пляши, Мариула!», «К тебе, мой нежный триолет», Е.Л. Кропивницкого «Скрыться бы в глухую нору...» и др.).

Гармоническая задача, предлагаемая триолетом, заключается в соразмерной реализации антитетичных начал симметрии и асимметрии, традиции и новаторства. Задача для всех, но каждый поэт должен решить ее по-своему, полностью подчиняясь условиям жанрово-строфической традиции или частично видоизменяя ее, в

соответствии с замыслом, художественной задачей, индивидуальным пониманием возможностей формы.

Анализ корпуса русских триолетов XVIII–XXI вв. (более 300 триолетов) показал, что использование триолета-инварианта весьма ограничено (триолеты М.Н. Муравьёва «Мая первого числа...», К.Ф. Рылеева «Триолет Наташе», М.А. Богдановича «Триолет XVIII века», «На солнце загляделся я...», Игоря Северянина «VI. Триолет», Д. Ейской «Пришёл январь на пустошь берегов...» и др.). Один из них – триолет В.Я. Брюсова «Ф. Сологубу» 1913 г. (**AbbAAbAb**), содержательно ориентированный на традиции посвящения, обыгрывает ассоциацию облика поэта с орхидеей. О поэзии Сологуба Брюсов писал: «Она слишком строга и серьезна, она скорее отпугивает при первом знакомстве, чем привлекает, ее «необщее выражение» надо высматривать» [2. С. 108]. Но, несмотря на те трудности, которые представляет творчество поэта для понимания, к нему обращены широкие круги читателей [Там же]. Возможно, выраженное восприятие подтолкнуло Брюсова к сравнению Сологуба с экзотическим цветком:

1. Зев беспощадной орхидеи –
2. Твой строгий символ, Сологуб.
3. Влечет изгибом алчных губ
4. Зев беспощадной орхидеи.
5. Мы знаем, день за днем вернее,
6. Что нам непобедимо люб –
7. Зев беспощадной орхидеи,
8. Твой строгий символ, Сологуб!

[3. С. 201].

Триолет-инвариант отличает однотипность сюжетно-композиционных решений, что обусловлено однократной открытостью ритмико-синтаксической модели на третьем сюжетном шаге, что архитектурно подразумевает поглощение повторяющейся группы 7-го, 8-го стихов заданным контекстом 5-го, 6-го стихов. В этих условиях рефрен может обрести смысловые приращения через изменение риторической установки. Наиболее часто встречающееся решение следующее: рефрен 7-й, 8-й стихи выступают в роли пояснительной конструкции отличного от первого употребления смысла в бессюзном предложении или выступают в форме прямой речи, устанавливающей или меняющей характер субъектно-объектных отношений.

Триолеты реализуют восемь вероятностно возможных ритмико-синтаксических моделей: 1) закрыто-закрыто-закрытая; 2) закрыто-закрыто-открытая; 3) закрыто-открыто-закрытая; 4) открыто-закрыто-закрытая; 5) открыто-открыто-открытая; 6) открыто-открыто-закрытая; 7) открыто-закрыто-открытая; 8) закрыто-открыто-открытая. Инварианту формы соответствует вторая модель. Семь других моделей при сохранении идентичности или вариативном характере рефренных стихов используются в «строгих» и «вольных» триолетах.

Ритмико-синтаксические этапы «строгости» – с идентичными рефренами – триолета-мадригала В.Я. Брюсова «Мой маяк» (1914) соответствуют восьмой модели: 1-й, 2-й стихи; 3-й – 5-й стихи; 6-й – 8-й стихи:

1. Мой милый маяк, моя Мария, –
2. Мечтам мерцающий маяк.
3. Мятажны марева морские,
4. Мой милый маяк, моя Мария,
5. Молчаньем манит мутный мрак.
6. Мне метит мели мировые
7. Мой милый маяк, моя Мария,
8. Мечтам мерцающий маяк!

[3. С. 204].

Как и в триолете-инварианте, 1-й, 2-й стихи – тема и её минимальное развитие – рема, это первый сюжетный шаг, который представляет собой расширенное атрибуцией обращение к Богородице – покровительнице моряков. В рамках двух следующих сюжетных этапов происходит монологическое развитие ремы, сопровождающееся рефреном темы. Гармонический центр триолета при количественном соотношении рифм 5 : 3 (**AbAAbAAb**) традиционно располагается в 5-м стихе, завершающем тему страха мореплавателя из-за подстерегающих опасностей. В рамках следующего «шага» она сменится уверенностью в защите Марией от опасностей.

Художественно-изобразительная функция звукописи не ограничивается в триолете отражением лишь слуховых и зрительных впечатлений. Диапазон ее выразительных возможностей шире: благодаря дублированию в повторяющихся строках аллитерация (все слова начинаются на [м]) усиливается ассонансом (многократный повтор сочетаний [мо], [м'и], [ма], [м'э]), что приводит к актуализации темы Марии – хранительницы моряков в плавании – образная система организуется вокруг образов-инвариантов – Мария, море, маяк.

Наличие вариативного лексико-синтаксического повтора в рефренных стихах определяет триолеты в нашей классификации как «вольные». Как правило, основная цель вариаций заключается в подготовке кульминационной и итоговой поэтической мысли произведения. Разработка темы средствами вариативного повтора способствует образованию и активизации возникающих контекстов, переходу смыслов на новый виток, формированию событийного сюжета.

Ритмико-синтаксический состав триолета Игоря Северянина «Интродукция» (1909) имеет три части: 1-й, 2-й стихи; 3-й, 4-й стихи; 5-й – 8-й стихи:

1. За струнной изгородью лиры
2. Живёт неведомый паяц.
3. Его палатки из палатки –
4. За струнной изгородью лиры...
5. Как он смешит пигмеев мира,
6. Как сотрясает хохот плац,
7. Когда за изгородью лиры
8. Рыдает царственный паяц!..

[4. С. 144].

Структурно данный триолет соответствует инвариантному закрыто-закрыто-открытому типу: первая группа рефренных стихов – завершённое ритмико-синтаксическое целое, группа, включающая 4 рефренных стиха, – многоточием, а после 6-го стиха следует группа 7-го, 8-го стихов, включенная в контекст в качестве условно-временного конкретизатора. Первый сюжетный шаг воспринимается как экспози-

ция, констатирующая факт и сказочное место жизни загадочного паяца-поэта. Оградой его дому от внешнего мира служат струны лиры. Второй сюжетный шаг посвящен развитию темы жилища. Паяц живет в живописном и великолепном палаццо, располагающемся за оградой из струн, сквозь которые, чтобы дойти до хозяина загадочного дома, преломляются звуки и краски внешнего мира. На третьем сюжетном шаге инверсионно осуществляется обратная трансляция: рыдания царственного паяца, преломляясь сквозь струны лиры, вызывают смех и хохот потребителей искусства поэта-паяца.

Замены-вариации лексических единиц в рефренах оживляют сюжет и привносят в него драматичные нотки. Эмоционально нейтральное повествование, использующее слово «*живет*», преобразуется в итоге в знак творческого пересоздания – чувственное «*рыдает*». То же самое возвышающее начало содержится и в оппозиции-замене «*неведомый*» / «*царственный*». Приём лексической вариации приводит к акцентному смещению: тип логико-семантической конструкции первой группы рефренных стихов и группы 3-го, 4-го стихов – бытийность – сменяется в рефренной с неполным повтором группе 7-го, 8-го стихов на время-причинную характеристику. Нужно признать, что прием варьирования при сохранении опорных рефренных единиц стиха, находящихся в сильной стиховой позиции, позволил Северянину в полном смысле лирически, а не риторически презентовать свое эстетическое кредо.

В процессе эволюции триолета явственно заявила о себе тенденция к модернизации формы (триолеты с кодой, триолеты в оправе, купированные триолеты, моноритмические триолеты, перевернутые триолеты, потайные триолеты, японские триолеты). Эти модифицированные триолеты объективно ориентированы на строфическую традицию, однако имеют либо отличное от 8 количество строк (9 стихов в триолетах с кодой, 7 стихов в купированных триолетах), либо изменённый способ рифмовки (одна рифма в восьми стихах моноритмических триолетов, полное отсутствие рифмы в японском триолете), либо изменённое положение рефренных строк в рамках целого (рефренное воспроизведение 2-го стиха не в 4-м, а в 5-м стихе). Кроме явных новаций, стремящихся к признанию в традиции, имеются примеры конструктивистского переосмысления форм (триолет расширенный, триолет в оправе (оправу образуют собою терцины), рондель триолетный, сонет триолетно-октавный, рондолеты, триоли). Триолет в модернизированных образованиях не утратил релевантных жанрово-строфических свойств, так как сохранил выраженную ориентацию на инвариант формы.

Один из первых опытов подобного рода – сонетизированный триолет Константина Липскерова «Азия» (1915), четырнадцатистишие, условно названное М.Л. Гаспаровым «**расширенным триолетом**» [5. С. 183]:

1. *Азия – желтый песок и колючие желтые травы...*
2. *Азия – розовых роз купы над глиной оград...*
3. *Азия – кладбище битв, надмогилье сыпучее Славы...*
4. *Азия – желтый песок и колючия желтые травы,*
5. *Голубая мечеть, чьи останки, как смерть, величавы,*

6. *Погребенный святой и времен погребальный обряд; –*
7. *Азия – розовых роз купы над глиной оград...*
8. *Азия – желтый песок и колючия желтые травы,*
9. *Узких улиц покой, над журчащими водами сад...*
10. *Азия – розовых роз купы над глиной оград,*
11. *Многострый базар, под чалмою томительный взгляд,*
12. *Аромат истлеваний и ветер любовной отравы; –*
13. *Азия – желтый песок и колючия желтые травы...*
14. *Азия – розовых роз купы над глиной оград*

[6. С. 21].

Авторские новации реализуются на уровне архитектоники в вариациях сочетаний повторяющихся стихов. Визуально стихотворение можно разделить на две равные по объёму части: 1–7-й и 8–14-й стихи. Место стыка – рокировка стихов первого двустушия. В результате возникшего стяжения количество стихов в триолете «расширено» до 14, а не до 16 стихов. Но композиционно обоснованное членение: 1–8-й и 9–14-й стихи. Место стыка – гармонический центр триолета, содержащий идею слияния прошлого и настоящего: «*Азия – желтый песок и колючие желтые травы, / Узких улиц покой, над журчащими водами сад...*». Умершее прошлое выражено посредством образов «*жёлтых трав*», «*останков мечети*». Образ «*журчащих вод*» в 9-м стихе открывает новый смысловой виток, транслирующий изображение живого настоящего: в этой части триолета изображены одушевлённые предметы – «*многопёрый базар*», «*томительный взгляд*», но и они лишены какого-либо движения. И прошлое, и настоящее представлены исключительно в зрительном восприятии. Статичность картины подчёркивает четырежды употреблённый в тексте триолета образ «*розовых роз*» – «*погребальный наряд времен*».

Триолет активно взаимодействует как со смежными жанровыми и строфическими формами (например, сонет триолетно-октавный, рондель триолетный, мадригал, рондолет, жанры альбомной лирики, посвящения, послания), так и в пределах собственной формы, ассоциируясь в лирические циклы, в которых триолеты составляют структурное целое благодаря очевидному сюжетному или образно-тематическому единству («двойчатки» триолетов «Любовь и дружба» П.А. Пельского, «Как силуэт» Владислава Ходасевича, «тройчатки» триолетов «Окна готический узор...» Д.А. Магулы, «В семнадцать лет душа ясна...» С.В. Ильяшенко, цикл из четырёх триолетов «Брызжет золотом заря» Е.А. Христиани), книги стихов («Триолеты» Рукавишниковой, первая часть книги стихов «Очарования земли» Сологуба), «гирлянды» триолетов (Северянин), «цепочки» триолетов (сетевой поэт с псевдонимом «Планета триолета»), сказки («Белая Лилия» и «Принцесса Мимоза» Северянина, «Триолет» К. Фофанова), баллада в триолетах «Вина Балкис. Триоли» Северянина и др.).

Лирические циклы и жанрово-строфические образования, подчиняясь условиям триолета, образуются на основе структурных, сюжетных, тематических, ассоциативных связей триолетов-строф или триолетов-частей циклов. Образно-смысловые связи между ними создают контекст цикла или жанрово-тема-

тического образования, в котором предшествующий триолет, транслируя строфическую закономерность, становится основой для последующих.

Таким образом, реализуя качества самоорганизации, саморегуляции и саморазвития триолет реализует себя и как жанр, и как строфа. Если в поэтическом повествовании преобладает стремление к выражению завершенного в логике своего развития явления, а событийное начало явлено в качестве фонового, то триолеты в большей степени реализуют жанровый потенциал. Триолет в рамках лирических циклов сохраняет относительную автономность как структурно завершенное целое, в котором заявленная тема композиционно-содержательно разрешена. В случае преобладания установки на реализацию средствами формы событийной канвы изображаемого явления доминирует строфическое начало, а функция триолета заключается в ритмико-строфической организации повествования. Триолеты-строфы с точки зрения художественной завершенности целого не самодостаточны: они – звенья в развитии сюжета.

История развития триолета свидетельствует о том, что постепенно он стал представлять собой сложное синтетическое единство. Установка на системность сформировала его многоуровневое диалектически цельное гармоническое единство. Невыполнение или изменение каких-либо структурных норм из свода традиционных правил, обеспечивающих эстетическую системность, не привело к разрушению триолета как жанра и строфы. Триолет остается легко узнаваемым и однозначно идентифицируемым. Во-первых, возможные отступления компенсируются актуализацией жанровой идеи в системе других уровней художественного целого (звукового, лексического, ритмического, композиционного, сюжетно-событийного); во-вторых, только на ее фоне и воспринимаются их новизна и оригинальность, поэтому индивидуальные отступления, в конечном итоге, поддерживают общую традицию; в-третьих, с течением времени сами новшества иногда приобретают статус нормы (например, ритмико-синтаксические варианты структуры «строгих» триолетов).

Эстетический потенциал триолета реализуется в гибкой жанрово-строфической программе развития,

определяющей динамику, законы развития и коррекции формы: во-первых, строфически организованное стихотворное произведение само по себе представляет динамическое единство, характеризующееся системными взаимоотношениями упорядоченных горизонтальных и вертикальных структур; во-вторых, данные качества в триолете реализуются наиболее полно, так как обеспечены поддержкой традиции, ориентированной на структурный инвариант; в-третьих, твердая форма триолета, имеющая многовековую историю существования в национальных поэтических культурах и в индивидуальных художественных системах, при каждом применении вариативно реализует свою инвариантную идею, выраженную в восьми моделях ритмико-синтаксических структур триолета; в-четвертых, триолет, обладая способностью к развитию жанрового и строфического потенциала, обнаруживает возможность образования циклических и жанрово-строфических образований (двойчатки триолетов, тройчатки триолетов и т.д., «гирлянда» триолетов, «цепочка» триолетов) и жанрово-тематических единств (лирическая поэма, сказка в триолетах, баллада в триолетах) и, следовательно, в-пятых, может выступать как в качестве отдельного и самодостаточного художественного целого, так и в роли строфы – архитектурной единицы развернутого жанрово-строфического образования; в-шестых, в процессе функционирования наметилось стремление триолета к модернизации формы (триолет расширенный, триолеты с кодой, в оправе, купированные, моноритмические, перевернутые, потайные, прошитые, японские) и к взаимодействию с сопредельными строфическими формами (триолет в оправе (оправа представляет собой терцины), рондель триолетный, сонет триолетно-октавный); в-седьмых, триолет как открытая система проявляет интерес и способность к содержательному взаимодействию с сопредельными формами лирики (лирическое послание, путевые заметки, пейзажные и портретные зарисовки). Следовательно, триолет в русской поэзии обладает выраженными качествами и развивающимся потенциалом синергетической системы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М. : Правда, 1990. 656 с.
2. Брюсов В.Я. Федор Сологуб как поэт // Далекие и близкие. М. : Скорпион, 1912. 214 с.
3. Брюсов В.Я. Стихотворения 1909–1917 // Собрание сочинений : в 7 т. М. : Худож. лит., 1973. Т. 2. 496 с.
4. Северянин И. Сочинения: в пяти томах. СПб. : Logos, 1995. Т. 1. 592 с.
5. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М. : Высш. шк., 1993. 272 с.
6. Липскеров К. Туркестанские стихи. М. : Альциона, 1922. 52 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 19 июня 2017 г.

KEY TENDENCIES OF TRIOLET EVOLUTION IN THE RUSSIAN POETRY OF THE 18TH–21ST CENTURIES

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2017, 420, 61–65.

DOI: 10.17223/15617793/420/8

Anatoliy V. Ostankovich, North-Caucasus Federal University (Stavropol, Russian Federation). E-mail: ost_av@mail.ru

Evgeniya V. Bublik, Sercons LLC (Moscow, Russian Federation). E-mail: shpak-ev@rambler.ru

Keywords: verse; triolet; rhythmic and syntactic model; cycle; stanza; genre; composition; form; rhyme; refrain; repetition; invariant; structure.

The article contains description, analysis and interpretation of triolets of Russian poets of the 18th–21st centuries. In terms of availability of relevant attributes of the form the authors distinguish triolent-invariant, “fixed”, “free”, modified triolets. The triolet-invariant is the octette for two rhymes **abaaabab** or **abbaabab** with interchanging male and female catalexes. Verse 1 completely

repeats in verses 4 and 7, and verse 2 in verse 8. The system of set repetitions forms a composition-image net, refrains are perceived as natural and are the source of a new context. The plot-composition system of the triolet-invariant unites ideas of closedness (verses 2 and 4 end with the end-of-sentence character) and openness (verses 7 and 8 are not a separate syntactic unity). The use of the triolet-invariant in the Russian poetry has a limited nature. Forms with a different grade of deviation from the invariant model – “fixed” and “free” are represented more broadly. The “fixed” triolet is the octette in which non-observance of the rhythmical-syntactic division set by the genre tradition is permitted while preserving the lexical-syntactic identity of refrain verses. Availability of variable lexical-syntactic repetition in refrain verses refers triolets of such kind in the classification to “free” ones. Invariant, “fixed” and “free” triolets realise eight probabilistically possible rhythmical-syntactic models each of which, in its turn, may use different variations of lexical and syntactical elements in the composition of refrain verses. Evolution of the triolet in the Russian poetry resulted in modified triolets which have a number of deviations from the tradition: a number of lines differing from 8 (docked triolets, triolets with cauda, rimmed triolets), a modified manner of rhyming (mono-rhythmic, Japanese triolets), a modified position of refrain lines within the frames of the whole (reversed triolets). There are examples of the constructivist re-thinking of forms (extended triolet, rondolets, triols, triolet-octaval form, etc.). The triolet actively interacts both with contiguous genre forms (triolet-octaval sonnet, triolet rondel, madrigal) and within its own form, being associated into poetry books, lyric cycles and genre-stanza formations (triolet “garlands”, fairy tales, ballads in triolets). Within lyric cycles the triolet to a greater extent realises its genre potential, in genre-stanza formations it acts as the stanza – a structural unit of the whole. The history of the triolet in the Russian poetry shows that gradually it began to represent a complicated, dialectically integral synthetic unity whose formation was facilitated by the orientation on systematicity. Non-performance or alteration of any structural norms from the code of traditional rules which provide for aesthetic systematicity has not resulted in the destruction of the triolet as a genre and a stanza. The triolet remains easily recognisable and univocally identifiable.

REFERENCES

1. Losev, A.F. (1990) *Muzyka kak predmet logiki* [Music as a subject of logic]. In: Makhan'kov, I.I. (ed.) *Iz rannikh proizvedeniy* [From early works]. Moscow: Pravda.
2. Bryusov, V.Ya. (1912) *Fedor Sologub kak poet* [Fyodor Sologub as a poet]. In: Bryusov, V.Ya. *Dalekie i blizkie* [The far and the close]. Moscow: Skorpion.
3. Bryusov, V.Ya. (1973) *Stikhotvoreniya 1909–1917* [Poems of 1909–1917]. In: Antokol'skiy, P.G. et al. (eds) *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Works: in 7 vols]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
4. Severyanin, I. (1995) *Sochineniya: v pyati tomakh* [Works: in five volumes]. St. Petersburg: Logos.
5. Gasparov, M.L. (1993) *Russkie stikhi 1890-kh – 1925-go godov v kommentariyakh* [Russian poems of the 1890s–1925 in the commentaries]. Moscow: Vysshaya shkola.
6. Lipskerov, K. (1922) *Turkestanskije stikhi* [Turkestan verses]. Moscow: Al'tsiona.

Received: 19 June 2017