II. «АНТИНОМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА»
РУССКОГО МОДЕРНИЗМА:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И МЕТАПОЭТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-332-347
https://elibrary.ru/FERHNZ
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АНТИНОМИЧЕСКИЕ ВЕРСИФИКАЦИОННЫЕ СТРАТЕГИИ РУССКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО МОДЕРНИЗМА

© 2026 г. Ю.Б. Орлицкий

Аннотация: В статье в свете гаспаровской идеи «антиномичности поэтики русского модернизма» рассматриваются основные принципы организации стихотворного текста в творчестве поэтов русского «серебряного века», принадлежавших к символизму, акмеизму и футуризму. В соответствии с этим, сначала рассматриваются всеохватные антологические проекты Бальмонта и Брюсова («Зовы древности» и «Сны человечества») и переводческие антологии, авторские и коллективные, реально воплощающие идею антиномичности стихотворной поэтики. Затем с точки зрения этой идеи анализируются авторские книги переводов и подражаний С. Свириденко, Божидара, А. Туфанова, О. Черемшановой и переводческие принципы, использовавшиеся при переложении стихов У. Уитмена и Э. Верхарна. Дается краткий обзор способов сочетания традиционности и новационности в верлибре, новой силлабике и русском гексаметре, а также в амбивалентных строфических формах: терцинах, сонете, триолете, сапфической строфе, газелле, хайку и танка, пантуме; каждая из этих версификационных форм по-своему выражает идею «всёчества», пронизывающую синтетическую поэтику русского модернизма.

Ключевые слова: русское стихосложение, метрика, строфика, свободный стих (верлибр), перевод, антиномичность, поэтика

Информация об авторе: Юрий Борисович Орлицкий — доктор филоло-

гических наук, ведущий научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 4А, стр. 1, 125047 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4868-8882

E-mail: ju_b_orlitski@mail.ru

Для цитирования: *Орлицкий Ю.Б.* Антиномические версификационные стратегии русского поэтического модернизма // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 332–347. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-332-347

ANTINOMICAL VERSIFICATION STRATEGIES OF RUSSIAN POETIC MODERNISM

© 2026. Yu. B. Orlitskiy

Abstract: The article considers the basic principles of poetic text organization in the works of Russian Silver Age poets who belonged to Symbolism, Acmeism and Futurism movements in the light of Gasparov's idea of "antinomics of the poetics of Russian modernism". The comprehensive anthological projects of Balmont and Bryusov ("Calls of Antiquity" and "Dreams of Mankind"), author's and collective translation anthologies that really embody the idea of antinomicity of verse poetics, are considered first. Then, the author's books of translations and imitations of S. Sviridenko, Bozhidar, A. Tufanov, O. Cheremshanova and the translation principles used in the arrangement of poems by W. Whitman and E. Verharen are analyzed from this standpoint. The following is a brief overview of the ways of combining tradition and innovation in vers libre, new syllabics and Russian hexameter, as well as in ambivalent stanza forms: tercins, sonnet, triolet, sapphic stanza, gazelle, haiku and tanka, pantum; each of these versification forms in its own way expresses the idea of "omnipotence", permeating the synthetic poetics of Russian modernism.

Keywords: Russian versification, metrics, stanza, free verse (vers libre), translation, antinomy, poetics

Information about the author*:* Yuriy B. Orlitskiy, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Square, 4A, bldg. 1, 125047 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4868-8882

E-mail: ju_b_orlitski@mail.ru

For citation: Orlitskiy, Yu.B. “Antinomical Versification Strategies of Russian Poetic Modernism.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 332–347. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-332-347

Характеризуя русское стихосложение «времени Блока и Маяковского», как осторожно назвал М.Л. Гаспаров интересующий нас период, который сегодня чаще метафорически именуют «серебряным веком», автор понятия «антиномичности поэтики русского модернизма» [2] писал (тут нельзя не привести обширной цитаты):

> «Это было временем широчайшего обновления и перестройки всей системы поэтических средств, напоминавшим эпоху романтизма <…> Расширение круга художественных средств велось в двух направлениях. Во-первых, заново брались на учет стихотворные формы русской классики: до сих пор они стихийно ощущались как живые, привычные и естественные (или, наоборот, отмершие и неестественные), теперь по отношению к ним явилось чувство исторической дистанции, каждая форма стала осознаваться как знак такой-то определенной эпохи, не раз навсегда “живой” или “мертвый”, а всегда допускающий сознательное использование. Вместе с русской классикой в такой поэтический обиход вернулась и мировая классика — имитации античных и средневековых европейских метров и строф стали в переводах обязательными, а в стилизациях — нередкими; имитации восточных стихотворных форм были, по крайней мере, поставлены на очередь. Во-вторых, наоборот, эксперименты делались в области нового и неиспытанного — только для того, чтобы выявить скрытые возможности языка и стиля; так, в частности, открытие чистой тоники совершалось в стихе самостоятельно, без оглядки на западные или народные образцы. В ходу была как поэтика завершенности, требовавшая, чтобы стихотворная форма идеально откликалась на все мелочи внутреннего, содержательного строя произведения, так и поэтика намеков, требовавшая, чтобы стихотворная форма дополнительно подсказывала читателю содержательные ассоциации с иными, классическими стихами.
>
> И то, и другое побуждало к сосредоточенной разработке стиха» [3, с. 214–215].

Именно это разработка — причем как в одну, традиционную, так и в другую — новационную сторону, проходящая иногда не только одновременно, но и в контексте творчества одного автора — и определяла в конечном итоге напряженную версификационную атмосферу русского модернизма, для которого диапазон «от сонета да верлибра» был обычным делом для большинства выдающих поэтов эпохи.

Давно замечено, что в творчестве авторов рубежа веков окончательно оформились две основные стратегии отношения к художественной форме: условно говоря, «стихийная» (Блок, Маяковский и футуризм, Есенин, Цветаева) и «научная» (Брюсов, Бальмонт, Кузмин, Северянин); первая предполагает сознательную установку на спонтанное формотворчество, вторая — на диалог с традицией, прежде всего — строфической.

Разумеется, никто даже из названных авторов целиком не укладывается в эту дихотомию. А есть, как всегда, еще и третий путь — ориентация на традицию, но «другую» — инокультурную (как европейскую, так и восточную) и фольклорную.

Реальное спасение — в одновременной ориентации на все сразу, в чем реально и проявляется пресловутая антиномичность русского модернизма; в изобразительном искусстве того времени параллелью к этим исканиям выступает пресловутое «всёчество»[1]. Наиболее очевидное проявление подобной широты подхода к используемому стиховому материалу — создание глобальных авторских проектов, подразумевающих одновременное владение поэтом множеством версификационных техник; первым тут оказался К. Бальмонт, прежде всего, как автор книги 1908 г. «Зовы древности» [21], а следом — В. Брюсов со своим незавершенным проектом «Сны человечества»[2] и вполне завершенными «Опытами» [26].

Напомним, «Зовы» построены как всеохватный (по возможности) обзор мировых поэтических культур и соответствующих этому различных практик стихосложения; в этом смысле очень значимо, что Бальмонт, в основном достаточно традиционный мастер стиха (см.: [8]), в этой книге использует широкий спектр стиховых форм, в том числе и крайне экзотических. Спустя пятнадцать лет поэт издает зна-

[1] См.: И. Зданевич «Многовая поэзия. Манифест всёчества» [6, с. 182–183] и «Наталия Гончарова и всёчество» [6, с. 117–130]: «…к услугам творящего всё наличное искусство, и все стремятся быть его предшественниками. У них он постигает всю полноту средств, пользуется всеми средствами мастерства для достижения цели, синтезирует их, творит и близится к совершенному искусству. Вот почему такое направление мастерства мы называем всёчеством» [6, с. 182–183].

[2] Опубликовано в: [27, с. 313–394].

чительно расширенное издание «Зовов древности» (Берлин, 1923), добавив в книгу в основном восточные и скандинавские произведения [22].

В свою очередь Брюсов, критически, как и многие современники, воспринявший проект Бальмонта, ответил собственным собранием стилизаций под поэзию разных народов — незавершенной книгой «Сны человечества», а затем собрал уникальную авторскую антологию «Опыты», в который представил свои стихотворения разных лет, написанные в различных версификационных техниках с авторскими же стиховедческими комментариями.

Широта спектра стиховых форм характерна и для авторских поэтических антологий, созданных в эту эпоху: например, для знаменитых французских томов Брюсова [28; 29] и Бенедикта Лифшица, тоже воспринимаемых современниками — и вполне справедливо — прежде всего как часть творческого наследия самого переводчика [39; 40].

Можно вспомнить также неопубликованную антологию «Французская поэзия», созданную известным переводчиком Виктором Коломийцовым и включающую стихи 11 поэтов, от В. Гюго до Г. Аполлинера, хранящуюся в его личном фонде в РО ИРЛИ РАН [37].

Наконец, в этом же ряду стоит назвать и антологии коллективные, прежде всего — опять брюсовские: знаменитую армянскую (1916) [42] и предшествовавшие ей финскую и латышскую [45; 46]. Необходимо отметить, что все перечисленные издания отличает наличие концептуальных предисловий, в которых всегда уделяется необходимое внимание особенностям национального стихосложения, а также осознанное внимание к этим особенностям и попытки по возможности точно воспроизвести их в «практической» части книг, собственно в переводах и в объяснениях к ним.

Интересно, что брюсовскую линию в раннесоветское время продолжает Андрей Глоба, дебютировавший в 1922 г. сборником стилизаций «Корабли издалека» [33], а затем выпустившего антологии «Запад» [32], сборники подражаний украинской, латышской и бурятской народной поэзии [35; 36; 31]; в последней необходимо обратить особое внимание на мастерское воспроизведение переводчиком особенностей национальной системы рифмования — использованием так называемой начальной или анафорической рифмы [16] (по В. Жирмунскому — вертикальной аллитерации [5]).

Итогом всей этой многолетней работы Глобы можно считать подготовленный им выдержавший четыре издания капитальный авторский том «Песни народов СССР» [34], содержащий выразительные

примеры стилизаций образцов самых разных национальных просодических систем.

Своеобразной теоретической версией авторских антологий, демонстрирующих разнообразие стиховых форм, можно считать и не опубликованную при жизни автора «Теорию версификации (стилистику поэзии)» (1933) Игоря Северянина [48], изобретшего массу новых стиховых форм (прежде всего — строфических), демонстрируемых им на страницах «Теории», и в завершающем работу «Заключении» рекомендующем «современному поэту» избегать «многократно использованных и ставших вследствие этого стереотипами» приемов и форма и наоборот — «как можно шире пользоваться» «вновь найденными» художественными средствами, в том числе — новыми рифмами, размерами и строфами [49, с. 211–212].

Как теоретическое отражение «антиномической» ситуации в поэзии русского модерна можно рассматривать и стиховедческое пособие-антологию М.Л. Гаспарова «Русский стих 1890-х – 1925-го годов в комментариях» [4], составленную в основном из мало известных стихотворений забытых авторов, при этом представляющих редкие и новаторские формы стиховой культуры «серебряного века».

Особого разговора заслуживают появившиеся в рамках исканий модернизма разного рода опыты реставрации стиха разных эпох и народов и их теоретического осмысления и описания. Тут вне конкуренции поэт и переводчик София Свириденко, в 1910-е гг. переложившая «Эдду» [52] и вагнеровских «Нибелунгов»[3], а параллельно этому создавшая собственное дополнение к этим памятникам мировой словесности — поэму «Песнь о Сигурде» [48]. Для своих переводов с древнеисландского, отмеченных в 1911 г. премией академии наук, и для создания аналога древнегерманского аллитерационного стиха Свириденко разработала специальный тип стиха: это редко используемый в русской поэзии белый вольный неурегулированный трехсложник с переменной анакрусой (т. е. стих, составленный из строк разных трехсложных метров: анапеста, дактиля и амфибрахия), обильно насыщенный аллитерациями[4]; свою новацию переводчица подробно обосновывает в авторских предисловиях в «Эдде» [51, с. 71–73] и «Песни» [47, с. VII–XII]. Характерно, что в собственной

[3] До сих пор не изданы, хотя Блок рекомендовал именно этот перевод Вагнера для издания во «Всемирной литературе»; отредактированный М. Шагинян, он хранится в РГАЛИ (Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 464).

[4] Ср. аллитерированные строки «Эдды» в переводе Свириденко: «Кровные родичи режут друг друга»; «Мерзкий, уймись, или мощный мой молот…» [52, с. 73].

оригинальной поэзии и в других переводческих сочинениях Свириденко выступает как автор достаточно традиционный, использующий в основном привычную силлаботонику и дольники.

В числе авторов, активно сочетавших в своем творчестве стремление к стиховым новациям и «оглядку» на культуру прошлого, стоит назвать также безусловно примыкавшего к футуризму Божидара, автора книги «Бубен» [23], известного, в частности, введением в стих авторского знака препинания «||», а также последовательно смешивающего в стихах кириллицу и латиницу (так, на титульном листе первого издания его книги было обозначено: «Вожiдар. Bubeп») и использующего рукописный шрифт. Божидар известен также как автор трактата «Распевочное единство», в котором ставятся под сомнение основные положения силлабо-тонической теории и практики; трактат завершается такими словами:

> «Для стихотворцев нет более ямба или хорея, но есть в стихе размер, распевно претерпевающий оборотни стати и оборотни постани в задаче создания стихотворения одного всеобщего устава.
>
> Стихотворец становится вольным, как никогда, но в вольности этой — его тягчайшее бремя, его строгий путь к познанию природы и себя и в смесительности познанного — лика Божества. <…>
>
> Ведь кажущаяся легкость творить стихи без заданного размера, наоборот становится тяготой, от которой радостно всегда хочет уклониться душа в привычное волнение размеров старинных. Тяжко рождать так стихи, ведь каждое мгновение стих готов провалиться в говор, стать обычной речью и велико искусство творца, минувшего грозящие ему пасти» [25, с. 57–58].

Однако опубликованная недавно впервые книга Божидара «Мария. Poème amoureuse, писанная сонетами, рондо, ронделями, триолетами и иными старыми и новыми стихотворными формами» представляет нам этого радикального футуриста одновременно и как вполне сложившегося мастера традиционной европейской строфики. Кстати, в этой же книги помещен также краткий очерк стихотворный поэтики Божидара, написанный Дж. Янечеком [24, с. 43–57].

В поэтике Александра Туфанова, автора знаменитых «Ушкуйников», антиномичность проявляется в одновременной ориентации на фольклор и древнерусскую литературу (правда, понятую очень нетрадиционно), и одновременно в активном использовании футуристической зауми, правда, созданная якобы на основе «праславянского языка». В статье с характерным названием «Новатор-архаист»

(«Ушкуйники» А. Туфанова) Т. Никольская справедливо замечает, что «эффект зауми в основном достигается концентрированным насыщением стихотворного текста архаической и диалектальной лексикой, причем часто словарное значение слов не совпадает с туфановским. Русскоязычный читатель может уловить общий смысл большинства стихов, но понять буквальное значение каждого слова в контексте не всегда возможно даже при помощи толковых словарей. Видимо, пословное понимание текста читателем и не входило в задачу автора, стремившегося потоком полуузнаваемых слов воссоздать ощущение языковой стихии древней Руси» [9, с. 105]. При этом стих Туфанова безусловно ориентирован на вполне привычную для русского читателя фольклорную тонику и сложившиеся в русской традиции формы ее литературной имитации.

Напротив, Ольга Черемшанова в своей известной книге 1925 г. «Склеп», включающей стилизации русских песен и плачей, в том числе хлыстовских, киргизского и испанского фольклора и японских миниатюр, опирается в первую очередь на выразительные возможности русского свободного стиха. Это заметил и М. Кузмин, написавший к книге предисловие, в котором говорит о характерных для «Склепа» «ритмах, гибких, меняющихся, эмоциональных, но ритмах скорее декламационных, чем метрических», что, по его мнению, делает творчество Черемшановой «отдельно стоящим, своеобразным и органически цельным, независимо от того, берет ли она для проводников своих эмоций форму кольцовских песень, причитанья, танки, испанский романс или некоторые приемы имажинистов.

Это не есть переходы из одного поэтического направления в другое, пробы литературного стиля, а проведение одной своеобразной линии песенно-сценической поэзии, поэзии конкретных звучаний, при которой всякий словесный материал и чисто поэтические формы не самоцель, а лишь необходимые посредники между живым читающим человеком и живым слушателем» [38, с. 6–7].

Как видим, стилизации и переводы в поэзии модернизма очень часто становятся точкой пересечений традиционных и новационных тенденций, а значит — местом реализации самых разных антиномий. В этом смысле достаточно показательны и некоторые другие «изобретения», сделанные в это время отечественными переводчиками.

Например, переводя непривычный для русского читателя «длинный» свободный стих У. Уитмена, русские переводчики (в том числе и К. Чуковский) сначала пользуются традиционной силлаботоникой, но потом начинают искать другие варианты передачи этого непривычного стиха: Борис Бер использует для этого метрическую прозу на силлабо-тониче-

ской основе, Бальмонт — неупорядоченное чередование вольных белых трехсложников и строк верлибра, Чуковский, Фарфоровский, Мейзельс, Бородин и другие — собственно свободный стих [11].

Аналогичным образом перелагая (достаточно вольно) «свободный стих» Э. Верхарна (в действительности вовсе не являющийся верлибром), три его основных русских переводчика тоже ведут себя по-разному: Брюсов и Шенгели предпочитают вольную силлаботонику, Волошин же разрабатывает на ее основе оригинальный подтип белого стиха [12].

Возвращаясь к оригинальной поэзии, логично начать тоже со свободного стиха, который активно развивается в начале XX в., когда к нему хотя бы одному разу обращались почти все авторы [14]. При этом обычно считается, что этот тип стиха пришел в Россию с Запада, прежде всего — из Франции, Германии и из англоязычной поэзии — в то время как начиная с опытов одного из пионеров русского верлибра Александра Добролюбова вполне самостоятельным источником национального свободного стиха оказывается отечественный духовный стих; позднее на эту же традицию ориентируются также М. Кузмин, О. Черемшанова и некоторые другие поэты. На неевропейские источники верлибра ориентировались в своих опытах также П. Васильев, И. Ерошин, другие русские сибирские поэты [15]. Таким образом, и в этих случаях можно говорить об антиномичности источников нового явления в национальном стихе.

Не менее сложной можно считать и генеалогию новой русской силлабики, возникающей под пером как переводчиков (например, С. Соловьева и Б. Ярхо), так и в оригинальных стихах С. Шервинского.

Наконец, гексаметр, до последних десятилетий XIX в. выступавший в основном как стиховая форма, так или иначе ассоциировавшаяся с античностью, в эпоху модернизма утрачивает свой устоявшийся ореол и начинает функционировать или как ироническая (у Буренина, Саши Черного и др.), или как идиллическая (в книге П. Радимова «Деревня» (1922) [43]. Меняется и форма гексаметра: так, у Брюсова и Мережковского в нем, в отличие от античного прообраза, начинает использоваться рифма.

В отличие от метрики, в которой, как мы видели, легко сочетаются самые разнонаправленные тенденции и стратегии, строфика на первый взгляд представляется своего рода цитаделью традиционализма, поскольку практически все типы строф восходят к европейским средневековым и возрожденческих образцам. Однако опыт русского модернизма показывает, что и в этой консервативной области возможны различные, порой самые неожиданные новации.

Убедительные примеры таких неожиданностей находим в упомянутой уже книге Гаспарова [4]. Попробуем пополнить его коллекцию еще несколькими примерами.

Начнем с трехстиший. Как справедливого писал в статье о них поэт и теоретик стиха Иван Рукавишников, простейшая форма трехстрочной строфы — терцет, все строки которых зарифмованы друг с другом (ааа ббб и т. д.) [18]; однако некоторые поэты «серебряного века» умудрились и эту форму поставить на грань легитимности. Так, ямбическая «Триодиссона» (1909) Игоря Северянина и дольниковое стихотворение В. Ходасевича «Сладко после дождя теплая пахнет ночь...» (1928) зарифмованы очень приблизительно, а «Атоллы» и «Трилистник» Бальмонта, «Гимн Нилу» и «Я, царь царей…» Брюсова, «Возьми на радость из моих ладоней...» и «Из табора улицы темной» О. Мандельштама, «Царь! Просветленный я снова склонюсь перед гробом…» А. Добролюбова и «На колокола» Северянина написаны вообще безрифменными трехстишиями, причем нередко тоническими размерами. Сюда же можно отнести и верлибр З. Гиппиус «Три сына — три сердца», все строфоиды которого содержат тоже по три строки и, значит, формально тоже соотносятся с терцетами.

Возможен и определенный компромисс между двумя названными полюсами: полурифмованные трехстишия (к нему прибегает, например, Брюсов в раннем стихотворении «Дрожащие листья на бледные щеки…», в котором рифмуются только крайние строки, а центральная остается холостой во всех четырех строфах).

Подвергаются трансформациям и традиционные терцины: например, Бальмонт и Северянина сокращают эту традиционно протяженную форму до минимума (7 строк), причем последний так и называет их — «Терцины-колибри»:

Зелено-дымчатое море. Гребни
Молочно-светозарные — во тьме.
Душа к Тебе в восторженном молебне

Такая ясность в ледяном уме.
В октябрьский вечер, крепкий и суровый
Привет идущей из-за гор зиме,

Предвестнице весны издревле новой! [49, с. 30]

Другая строфическая форма, казавшаяся прежде образцом канонической строгости — сонет — тоже меняется в эпоху модернизма.

Это касается и используемых в них размеров и даже типов стиха, и обращения к экзотическим сонетным формам (хвостатым, безголовым, с кодой и т. д. сонетам; разным видам объединений сонетов, от парных до венков и др.) [20, с. 182–375]. При этом сонет эпохи модернизма тоже постепенно утрачивает свой семантический ореол, предельно расширяя диапазон тем.

Такое же разрушение жанровой репутации происходит и с триолетом, традиционно бывшим легкой игрушкой в руках поэтов; в начале XX в. — прежде всего, у Ф. Сологуба, И. Рукавишникова (бывшего одновременно и теоретиком этой формы [19]) и Игоря Северянина — он нагружается серьезным, иногда даже трагическим смыслом (например, в триолетах Сологуба о первой мировой войне). При этом изменяется и форма триолета: в полном соответствии с требованиями смысла, удлиняется его строка (у Сологуба), возникают цепные триолеты, а также гибридные строфические формы на основе триолета («расширенный триолет» К. Липскерова (термин М. Гаспарова [4, с. 183]); «сонет триолетно-октавный» Ф. Сологуба [50, с. 176–177] и др.).

Однако наиболее очевидно сходятся антиномии в экзотических строфах, очень популярных в культуре модерна. Прежде всего — в более или менее точных имитациях античной строфики, среди которых самой востребованной оказалась сафическая строфа, к которой в разные годы обращались В. Брюсов, Вяч. Иванов, С. Соловьев, А. Биск, Ю. Верховский, В. Гарднер, М. Гофман, М. Долинов и, конечно же, поэтессы — наследницы Сапфо — А. Герцык, С. Парнок, Л. Столица [13]. Особого упоминания заслуживает книга А. Салтыкова «Оды и гимны» [44], автор которой пишет оригинальные стихи не только сапфической, но и алкеевой, гликоновой и асклепиадовой (3-й) строфой (он называет их соответственно сапфики, алкаики, гликоны и асклепиады), а также александрийским стихом и гексаметром; вот пример его стилизации:

ГРЕЧИХА
(III Асклепиадова строфа)

Как красавицы грудь белая, белая
С переливов игрой розовых нежною
Зацветает гречиха
В поле радостном, в летний день

Любит белая грудь страстных ласканий жар;
Любит ласки она тихие, нежные…
В поле любит гречиха
Зной палящий и тихий дождь [44, с. 66].

Характерно, что книга Салтыкова в свое время вызвала сочувственный отзыв у строгого Набокова:

> «Это — книга искусных стихов, в меру охлажденных, часто очень звучных, изредка простых и прекрасных. Муза поэта живет в те века, когда люди писали на воске и склонны были придавать эпическое значение мелочам жизни и природы. Сапфики, алкаики, гликоники, асклепиады и всякие разновидности гекзаметра — вот какие мудреные размеры воскрешает автор "Од и гимнов". Из отдельных стихотворений безукоризненно хороши два: "Сыро" и "Лен берут", оба состоящие из сапфических строф. По примеру древних поэт берет темы из деревенской жизни» [41, с. 784].

Из «восточных» строфических образований в «серебряном веке» наиболее употребительной оказалась газелла (Вяч. Иванов называл эту форму газэлой, другие авторов также газелью [10]), к которой чаще других обращались Брюсов, Вяч. Иванов, Г. Иванов, Кузмин, Бальмонт, Гумилев, Бунин, Липскеров, Князев, А. Герцык, Потемкин [11]. При этом большинство русских газелей выполнено силлаботоникой, значительно реже их пишут (Кузмин, например) логаэдами.

Отдельная история связана с творческой рецепцией силлабических миниатюр, которые один из первых русских подражателей точно назвал «японесками»: хайку и танка [1; 17]. У истоков этой традиции стоят, как всегда, Брюсов и Бальмонт, пробовал свои силы в подражаниях японским краткостишиям также А. Белый; все они опирались при этом на силлабо-тонический стих. Однако переводчики, знавшие японский язык и переводившие с него, а не с европейских языков-посредников, с самого начала отдавали предпочтение верлибру; к нему же обратился и С. Вермель в своей книге оригинальных пятистиший «Танки» (1915) [30].

Наконец, пантум (или пантун) — стиховая форма малайского происхождения, в различных вариантах ее существования в поэзии русского модернизма сохраняющая только одну общую черту — цепной характер сцепления катренов. Реально пантум использовали в своем творчестве Брюсов, Вяч. Иванов, Е. Сырейщикова [4, с. 194–197]. Особый интерес вызывают пантумы Н. Гумилева, как переводные (из Леконта де Лиля), так и оригинальные [7].

Таким образом, в эпоху великого синтеза, каким несомненно был русский поэтический модернизм, антиномическая поэтика безусловно воздействовала и на стихотворную поэтику большинства авторов, обеспечивая их творчеству невиданные ранее открытость и разнообразие художественных средств, действительно обеспечивающие «сосредоточенную разработку стиха», о которой писал Гаспаров.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Азадовский К.М., Дьяконова Е.М.* Бальмонт и Япония. М.: Наука, 1991. 187 с.
2. *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // *Гаспаров М.Л.* Избранные труды: в 2 т. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 2. С. 434–455.
3. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.
4. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высш. школа, 1993. 272 с.
5. *Жирмунский В.М.* О тюркском народном стихе // *Жирмунский В.М.* Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974. С. 644–680.
6. *Зданевич И.* Футуризм и всёчество. 1912–1914: в 2 т. М.: Гилея, 2014. Т. 1: Выступления, статьи, манифесты. 324 с.
7. *Куликова Е.М.* О жанре пантуна в творчестве Н. Гумилева // European Social Science Journal. 2013. № 12 (2). С. 175–182.
8. *Ляпина Л.Е.* Метрический и строфический репертуар К.Д. Бальмонта // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. С. 179–192.
9. *Никольская Т.Л.* Новатор — архаист // *Туфанов А.* Ушкуйники. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1991. С. 105–109.
10. *Орлицкий Ю.Б.* Газэлы Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 247–257.
11. *Орлицкий Ю.Б.* Поэзия Уолта Уитмена в русской революционной перспективе // *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в культуре Серебряного века. М.: Издат. Дом ЯСК, 2018. С. 858–876.
12. *Орлицкий Ю.Б.* Русский Верхарн до и после революции: к проблеме генезиса пролетарского верлибра // *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в культуре Серебряного века. М.: Издат. Дом ЯСК, 2018. С. 840–857.
13. *Орлицкий Ю.Б.* Сапфическая строфа как способ презентации образа Сафо в русской литературе Серебряного века // «Вечные» сюжеты и

образы в литературе и искусстве русского модернизма. М.: Индрик, 2015. С. 32–53.
14. *Орлицкий Ю.Б.* Свободный стих в культуре русского модернизма // Русский модернизм: Поэтика. Текстология. Историко-литературный контекст: коллектив. монография. СПб.: ООО «АРТ БУК», 2022. С. 69–118.
15. *Орлицкий Ю.Б.* Сибирский верлибр 1920–1930-х годов: общее и особенное в новой стиховой форме // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 2. С. 129–155. https://doi.org/10.25205/2410-7883-2020-2-129-155
16. *Орлицкий Ю.Б.* Современная русскоязычная бурятская анафорическая поэзия (толгой холболго): синтез традиций // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения). М.: МАКС Пресс, 2016. С. 110–113.
17. *Орлицкий Ю.Б.* Цветы чужого сада // *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в культуре Серебряного века. М.: Издат. Дом ЯСК, 2018. С. 898–902.
18. *Рукавишников И.* Терцет // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 2. Стлб. 941.
19. *Рукавишников И.* Триолет // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 2. Стлб. 979–984.
20. *Федотов О.И.* Сонет. М.: РГГУ, 2011. 601 с.

Источники

21. *Бальмонт К.* Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. Берлин: Слово, 1923. 320 с.
22. *Бальмонт К.* Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. СПб.: Пантеон, 1908. 212 с.
23. *Божидар.* Бубен. М.: Лирень, 1914. 13 с.
24. *Божидар.* Мария. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2002. 59 с.
25. *Божидар.* Распевочное единство. М.: Центрифуга, 1916. 86 с.
26. *Брюсов В.* Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам (Стихи 1912–1918 г.). М.: Геликон, 1918. 200 с.
27. *Брюсов В.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 2: Стихотворения 1909–1917. 496 с.
28. *Брюсов В.* Французские лирики XIX века. М.: Сирин, 1913. 296 с.
29. *Брюсова И.М.* Французские лирики XVIII века / сост. И.М. Брюсовой, под ред. и с предисл. Валерия Брюсова. М.: Книгоизд-во К.Ф. Некрасова, 1914. Сб. первый. 334 с.

30. *Вермель С.* Танки. Лирика. М.: Студия, 1915. 48 с.
31. *Глоба А.* Бурятские и монгольские песни / сост. и пер. Андрей Глоба. М.: Гослитиздат, 1940. 72 с.
32. *Глоба А.* Запад. Песни. М.: Гослитиздат, 1936. 222 с.
33. *Глоба А.* Корабли издалека. М.; Пг.: Творчество, 1922. 46 с.
34. *Глоба А.* Песни народов СССР. М.: Гослитиздат, 1947. 815 с.
35. *Глоба А.* Сестра Украина. Песни неволи и борьбы. М.: Сов. писатель, 1947. 100 с.
36. Дайни. Песни латыш. народа / пер. А. Глоба. М.: Гослитиздат, 1944. 48 с.
37. *Коломийцов В.* Французская антология. Эквиритмические переводы французских поэтов XIX и XX вв. // ОР ИРЛИ РАН. Ф. 730. Ед. хр. 2.
38. *Кузмин М.* Предисловие // *Черемшанова О.* Склеп. Стихи. Л.: Тип. Торговой палаты, 1925. С. 6–7.
39. *Лившиц Б.* От романтиков до сюрреалистов: Антология французской поэзии. Л.: Время, 1934. 191 с.
40. *Лившиц Б.* Французские лирики XIX и XX веков. Л.: Гослитиздат, 1937. 235 с.
41. *Набоков В.* Русский период // *Набоков В.* Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 1. 832 с.
42. Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов: Ю.К. Балтрушайтиса, К.Д. Бальмонта, А.А. Блока, акад. И.А. Бунина, Валерия Брюсова, Ю.А. Веселовского, Ю.Н. Верховского, Вячеслава Иванова, Федора Сологуба, В.Ф. Ходасевича, С.В. Шервинского и др. под ред., с вступ. очерком и примеч. Валерия Брюсова. М.: Московский Армянский Комитет, 1916. 523 с.
43. *Радимов П*. Деревня. Казань: 2-я Гос. тип., 1922. 43 с.
44. *Салтыков А.* Книга 2. Оды и гимны. Новые песни. Мюнхен: Милавида, 1922. 190 с.
45. Сборник латышской литературы / под ред. В. Брюсова, М. Горького. Пг.: Парус, 1916. 395 с.
46. Сборник финляндской литературы / под ред. В. Брюсова и М. Горького. Пг.: Парус, 1917. 490 с.
47. *Свиридова С.А.* Песнь о Сигурде. Вольный перепев древнего германского сказания о величайшем из героев, Сигурде, о заклятом кладе нифлунга и о роковом кольце андваранаут. с общедоступ. предисл. авт. СПб.: тип. А. Бенке, 1912. 145 с.
48. *Северянин И.* Теория версификации (стилистика поэзии) // *Северянин И.* Соч.: в 5 т. СПб.: Logos, 1996. Т. 5. С. 179–212.
49. *Северянин И.* Терцины-колибри // *Северянин И.* Соч.: в 5 т. СПб.: Logos, 1995. Т. 3. 416 с.

50. *Сологуб Ф.* Полн. собр. стих. и поэм: в 3 т. СПб.: Наука, 2020. Т. 3: Стихотворения и поэмы. 1914–1927. 939 с.
51. Старшая Эдда. Песни о божествах. Скандинавский эпос / пер. С. Свириденко. М.: URSS, 2015. 384 с.
52. Эдда: песни о богах и героях: полный текст / в пер. С. Свириденко. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2024. 640 с.