

О русской «безмерности» Цветаевой и заморской «безбрежности» Бальмонта

Р. С. Войтехович

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. «Безмерность» – одно из любимых слов М. И. Цветаевой, которое превратилось в ее устойчивую характеристику, несмотря на то, что оно возникает в ее оригинальной поэзии только один раз (цикл «Поэты», 1923). Важно указать на корреляцию этого термина с эмблематичным для К. Бальмонта понятием «безбрежность» (см. сборник «В безбрежности», 1895). Бальмонт использует слово «безбрежность» обильно, и для Цветаевой «безмерность» – бальмонтизм.

Несомненно, у Цветаевой с Бальмонтом было много общего, включая базовую «морскую» (и вообще стихийную) символику. Цветаева училась у Бальмонта писать стихи и составлять книги. Она тщательно проработала трехтомник Бальмонта 1908–1909 гг., приобретенный ею в период работы над книгой «Вечерний альбом» (1910). Композиционная «ритмика» «Вечернего альбома» идентична ритмике книги Бальмонта «Под северным небом» и соответствует принципу «трилистников» И. Анненского (форма трилистников взята из цикла Бальмонта «Трилистник», как отметил Р. Д. Тищенко). Однако примерно с 1913 г. Бальмонт утратил ведущие позиции в русской поэзии, и Цветаева постепенно переориентировалась на иные образцы, хотя и позднее, например в знаменитом «Кто создан из камня, кто создан из глины...» (1920), обнаруживала свое родство с бывшим кумиром. Но явно выдавать эту связь не хотела.

Войтехович Р. С. О русской «безмерности» Цветаевой и заморской «безбрежности» Бальмонта // Критика и семиотика. 2018. № 1. С. 31–41.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2018. № 1
© Р. С. Войтехович, 2018

В переводе «Плавания» Бодлера собственное слово «безмерность» вошло в словосочетание «безмерность морей». Бальмонт связан для Цветаевой с «морем» (он «заморский гость»), а море – с собственным именем. Но Бальмонт – «всемирный» (см. «Герой труда», 1925), а себя Цветаева интерпретирует как «русского» автора. Однако Цветаева противоречит себе. Юная Цветаева была галломанкой. В стихотворении «Родина» (1932) она называет своей родиной «Даль» (семантически близко к понятию «безмерность»). И для Бальмонта, и для Цветаевой актуально представление о «шири» и «безграничности» как «русском» свойстве (см. «Широта русской души» А. Д. Шмелева).

В более широком плане ориентация на безмерность / безбрежность связана с общими и международными установками романтического типа культуры и эстетики (или типа барокко, по Г. Вельфлину, см. «Ренессанс и барокко», «Основные понятия истории искусства»). Однако Бальмонт предпочитает «безбрежность» – идею безграничности в горизонтальной плоскости (при этом в реальности использует слово везде, и всему придает оттенок «горизонтальности»). Для Цветаевой больше характерна вертикальная организация пространства, и ее «безмерность» часто подразумевает чрезмерную плотность или высоту.

Ключевые слова: модернизм, поэзия, поэтика, Цветаева, Бальмонт.

УДК 821.161.1

DOI 10/25205/2307-1737-2018-1-31-41

Контактная информация: Войтехович Роман Сергеевич, PhD, лектор кафедры русской литературы Тартуского университета (Uus 20-86, Tartu 50604, voitehh@mail.ru)

«Безмерность» – одно из любимых слов М. И. Цветаевой, которое превратилось в ее устойчивую характеристику (ср. название монографии О. Г. Ревзиной «Безмерная Цветаева», 2009), несмотря на то, что оно возникает в ее оригинальной поэзии только один раз – в финале триптиха «Поэты» (1923) [СПЯМЦ, 1996, с. 65]; второй раз это слово используется ею в переводе «Плавания» Ш. Бодлера. Редкость использования этой лексемы компенсируется множеством синонимичных выражений (ср. «душа, не знающая меры» [Цветаева, 1994, т. 2, с. 19], «ни в чем не знавшей меры» [Цветаева, 1994, т. 1, с. 191] и др.) и обильным использованием понятия «безмерность» в прозе, особенно в эпистолярной. Подробный анализ цветаевского словоупотребления не входит в задачи настоящей статьи (этой теме будет посвящена отдельная работа), нам важно только указать на корреляцию этого термина со столь же эмблематичным для К. Д. Бальмонта понятием «безбрежность». Их звуковое, смысловое, ценностное, морфологическое, фонетическое и ритмическое сходство очевидно.

«Безбрежность» – слово, которое Бальмонт вынес на обложку своего «официального» второго сборника – книги «В безбрежности» (1895). В отличие от Цветаевой, которая скупо использовала понятие «безмерность» в поэтических текстах, Бальмонт употребляет слова «безбрежность» и «безбрежный» обильно начиная уже со сборника «Под северным небом» (1894). Можно сказать, что это слово относится к числу «бальмонтизмов». Возможно, именно отчетливая закрепленность слова «безбрежность» за Бальмонтом мешала Цветаевой активно вводить «безмерность» в свои стихи. Даже сама аллитерационная насыщенность цветаевской формулы «безмерность в мире мер» звучит по-бальмонтовски.

Очевидно, что для Цветаевой слово «безбрежность» звучало как сверх-бальмонтовское, поскольку подсказывало характерную для него морскую образность. Примечательно, что в переводе «Плаванья» Бодлера собственное слово «безмерность» вошло у нее в морское словосочетание «безмерность морей». С Бальмонтом у Цветаевой ассоциировалось все паронимическое гнездо «моря»: и «мир», и «мера» (преодоленная), и Мирра (Лохвицкая и дочь самого Бальмонта), и, конечно, сама Марина, «соименница моря», как сказала С. Я. Парнок [1979, с. 114]. В эссе «Герой труда» (1925) Бальмонт определяется Цветаевой как «заморский гость»:

Нет, не русский Бальмонт, вопреки <...> русским заговорам и ворожбам, <...> заморский Бальмонт. В русской сказке Бальмонт не Иван-Царевич, а заморский гость, рассыпающий перед царской дочерью все дары жары и морей. <...> Бальмонт говорит на каком-то иностранном языке, <...> бальмонтовском. <...> Его любовь к России – влюбленность чужестранца. Национальным поэтом, при всей любви к нему, его никак не назовешь. <...> новатором русской речи – да. <...> бесплотным национальный поэт быть не может <...> А Бальмонт, громозди хоть он Гималаи на Анды и слонов на ихтиозавров – всегда – заведомо – пленительно невесом. <...> Не в России родился, а в мире. <...> Говоря «Бальмонт», мы говорим: вода, ветер, солнце. <...> Таити – Цейлон – Сиерра <...> «Москва» его – тоска его. <...> мечта чужестранца. И, в конце концов, каждый вправе выбирать себе родину. <...> Где же поэтическое родство Бальмонта? В мире. Брат тем, кого переводил и любил. <...> Бальмонт – тоска Руси по заморью <...> Так и останется Бальмонт в русской поэзии – заморским гостем, подарившим, заговорившим, заворожившим ее – с налету – и так же канувшим [Цветаева 1994, т. 4, с. 55–57].

Примечательно, однако, что Цветаева и свои отношения с родиной описывает весьма противоречиво. Показательнее всего – в стихотворении «Родина» (1932):

О, неподатливый язык!
Чего бы попросту – мужик,
Пойми, певал и до меня:
– Россия, родина моя!

Но и с калужского холма
 Мне открывалась она –
 Даль – тридевятая земля!
 Чужбина, родина моя!

Даль, прирождённая, как боль,
 Настолько родина и столь –
 Рок, что повсюду, через всю
 Даль – всю её с собой несу!

Даль, отдалившая мне близь,
 Даль, говорящая: «Вернись
 Домой!»
 Со всех – до горних звезд –
 Меня снимающая мест!

Недаром, голубей воды,
 Я далью обдавала лбы.

Ты! Сей руки своей лишусь, –
 Хоть двух! Губами подпишусь
 На плахе: распрь моих земля –
 Гордыня, родина моя!

[Цветаева, 1994, т. 2, с. 302]

Является ли при этом Цветаева «заморским гостем» в русской поэзии? Очевидно, что так она себя не осмысляет, хотя порывы вселенского «космополитизма» встречаются в ее поэзии 20-х гг., в частности в диалоге с Р.-М. Рильке. Между тем ее ранняя поэзия (едва ли не вплоть до 1916 г.) находится под сильнейшим влиянием западной, преимущественно французской культуры. Эпиграфы в первой книге – из двух Наполеонов и Э. Ростана, посвящение – памяти Марии Башкирцевой, прославившейся своим французским дневником (именно во Франции ей воздвигнут памятник). Среди любимых героинь – Маргарита Готье и Сара Бернар, среди героев – Людовик XVII и т. д. и т. п.

Несомненно, у Цветаевой с Бальмонтом было много общего, включая базовую «морскую» (и вообще стихийную) символику. Цветаева училась у Бальмонта писать стихи и составлять книги. Однако примерно с 1913 г. Бальмонт утратил ведущие позиции в русской поэзии, и Цветаева постепенно переориентировалась на иные образцы, хотя и позднее, например в знаменитом «Кто создан из камня, кто создан из глины...» (1920), обнаруживала свое родство с бывшим кумиром. Но явно выдавать эту связь не хотела.

Кроме того, ее «безмерность» была универсальнее, абстрактнее и меньше связана с горизонтальной плоскостью: «безбрежность» отрицает наличие берегов, «безмерность» – меры (т. е. и берегов, и любых других гра-

ниц). Это связано с вертикальной организацией пространства художественного мира Цветаевой: ее «мера» часто означает уровень (например, эмоциональный). «Безбрежность» Бальмонта также достаточно универсальна, но ее метафорический уровень любую «трансгрессивность» окрашивает в морские тона.

Любопытно, что, категорически отказывая Бальмонту в «национальности», Цветаева допускает, что в иных случаях отказ от национальности может быть национальным признаком. Ср.:

...не есть ли сама нерусскость Бальмонта – примета именно русскости его? До-российская, сказочная, былинная тоска Руси – по морю, по заморью. Тяга Руси – из Руси вон. <...> нет. Тогда его тоска говорила бы по-русски [Цветаева, 1994, т. 4, с. 55].

Складывается впечатление, что именно в этих категориях Цветаева рассуждала о своей поэзии, причем не только «русского» периода, заданного хронологическими границами стихотворений из двух сборников «Верст» (1916; 1917–1920), но и «после России», несмотря на тягу к всемирности и даже «космизму» в поэмах 1926–1927 гг.

Конечно, собственное восприятие Бальмонтом своей «безбрежности» должно было расходиться с восприятием Цветаевой. Давно стала крылатой искаженная фраза из Достоевского «широк русский человек – я бы сузил». «Ширь», «бескрайность», «безграничность» и т. п. давно входят в клишированное представление как о российской географии, так и о характере русского человека. (Подробнее об этом см. в коллективной монографии: [Зализняк и др., 2012], в частности в статье А. Д. Шмелева «Широта русской души», с. 24–34). В этом аспекте – в духе «всемирной отзывчивости» Пушкина – мог рассматривать свою «безбрежность» и Бальмонт.

Однако следует иметь в виду и вненациональный аспект увлечения «далями» в поэзии русского модернизма. Сначала западные формалисты (начиная с Г. Вельфлина), а затем и российские (участники ОПОЯЗа и др.) пришли к представлению о том, что движение искусства во многом подчинено непрекращающейся борьбе двух эстетических систем, принимающих в разные эпохи новые исторические одеяния. Например, В. М. Жирмунский, который призывал ориентироваться на Вельфлина в статье «Задачи поэтики», четко противопоставлял классицизм и романтизм, усматривая в акмеистах наследников классицизма, преодолевших символизм как новый виток романтизма [Жирмунский, 1977, с. 15–65].

Конечно, Цветаева не «преодолела» символизм, а пошла по пути, заданному символизмом, дальше – вместе с авангардом, впитывая поэтику не только раннего Пастернака, но и всех остальных эксцентриков, начиная с Игоря Северянина и кончая имажинистами и Маяковским. В этом ряду неистовый Бальмонт был патриархом, с которым мало считались, как с детскими прописями, но без которого последующее было бы невозмож-

но. И вся эта линия была неоромантической. А романтизм, в свою очередь, был возрождением барокко, барокко воскрешало готику и т. д.

На знаменитой синусоиде Юлиана Кшижановского [Чернов, 1976, с. 124–125], разграничивающего периоды рациональной и иррациональной ориентации искусства, эпохи модернизма, романтизма, барокко и готики манифестируют кризис нормативного восприятия действительности: нормы, разум ставятся под сомнение; «душа», подсознание высвобождается из пут здравого смысла и общей морали; происходит инвентаризация средств искусства и высвобождение духа художественного эксперимента: проза звучит как стихи, архитектура принимает растительные формы и т. д.

Еще в 1888 г. в книге «Ренессанс и барокко» Вёльфлин отметил то, что позднее развил в своей программной работе «Основные понятия истории искусства» (1915): в искусстве типа барокко присутствует нечто вроде «ностальгии» – тяга за видимый предел. Преодолевая геометрическую ясность классицизма, барокко вносит объем и образную пластичность туда, где была только линия и плоскость. Фигуры наслаиваются друг на друга, прячутся за раму, возникают неясности, дали и глубины, особенно манит высь. Незамкнутость напоминает о бесконечности, которая притягивает. Эта тяга за предел постижимого иногда оформляется как тоска души (гос-тьи этого мира) по небесному отечеству.

Ту же тоску по идеальному миру отчетливо выразил в манифесте нового искусства Д. С. Мережковский:

Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного и темного океана, лежащего за пределами нашего познания. <...> последний мистический луч потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные, лицом к лицу с несказанным мраком <...> всем существом мы чувствуем близость тайны <...> Наше время <...> время самого крайнего материализма и вместе с тем страстных идеальных порывов духа [Мережковский, 1893, с. 38].

Не всегда тоска влечет в запредельность, иногда «родиной души» оказывается другая страна или другая эпоха. Максимилиан Волошин чувствовал себя французом и эллином, Брюсов – римлянином и ассирийцем, как некогда Лермонтов, который выбирал между Испанией и Шотландией, или Пушкин – варяг («предок Рача») и африканец в одном лице. В романтизме и модернизме поэты часто «иностранны» (и даже «инопланетяне»), поэтому и ностальгия у них парадоксальным образом направлена не на конкретное место (свою страну), а на воображаемое. Ср. в цветаевском переводе «Плавания» Бодлера – позднего романтика и патриарха всей эпохи модернизма:

В один ненастный день, в тоске нечеловечьей,
Не вынеся тягот, под скрежет якорей,
Мы всходим на корабль – и происходит встреча
Безмерности мечты с предельностью морей.

<...>

О, странная игра с подвижною мишенью!
Не будучи нигде, цель может быть – везде!
Игра, где человек охотится за тенью,
За призраком ладьи на призрачной воде...

<...>

Так старый пешеход, ночующий в канаве,
Вперяется в Мечту всей силою зрачка.
Достаточно ему, чтоб Рай увидеть вьяве,
Мигающей свечи на вышке чердака

[Цветаева, 1994, т. 2, с. 396–397].

Когда Цветаева делится своим «брендовым» словом с Бодлером, она, по существу, вскрывает один из его истоков, совмещая воображаемую морскую ширь с «безмерностью мечты»: в переводе на язык Бальмонта это называется «безбрежностью».

Цветаева тщательно проработала трехтомник Бальмонта 1908–1909 гг. [Бальмонт, 1908–1909], приобретенный ею (том за томом) в начале 1910 г., как раз в период работы над дебютным «Вечерним альбомом». Он весь испещрен ее пометами (анализ помет будет представлен в нашей совместной работе с И. Г. Башкировой). Больше всего их в первом томе, включающем три сборника, обозначенные на титульном листе: «Под северным небом», «В безбрежности», «Тишина». Сознательно или нет, но они читаются как парцеллированная фраза: «Под северным небом в безбрежности – тишина». Так же читаются и три раздела «Вечернего альбома»: «Детство, Любовь – только тени».

Композиционная «ритмика» «Вечернего альбома» идентична соответствующей ритмике первой книги Бальмонта «Под северным небом» и соответствует принципу «трилистников» И. Анненского (сама форма трилистников прямо восходит к одноименному циклу Бальмонта «Трилистник», как отметил еще Р. Д. Тименчик [1978, с. 315]). У Бальмонта и Цветаевой «трилистники» внешне не выражены, но заметны по тематическим связкам из трех текстов, составляющим устойчивую единицу композиции.

«Безбрежность» у Бальмонта – всеобъемлющее понятие и вместе с прилагательным и наречием («безбрежный» и «безбрежно») фактически покрывает весь спектр возможностей, открытых для цветаевской «безмерности» и ее субститутов. Несколько отрывочных примеров: «Моя душа стремится в мир иной, / Пленяясь всем далеким, всем безбрежным»; «В пустыне безбрежного Моря...»; «страсти дремлющей безбрежностью»; «Мыслям отдайся безбрежным»; «Среди безбрежной тишины...»; «За пределы предельного, К безднам светлой Безбрежности!»; «Затерянный в без-

брежности Тоскующих миров»; «Там счастье Безбрежности, Где слито все в одно»; «безбрежность светлых снов...»; «упившись мечтою безбрежной»; «И я, как ты, люблю равнины Безбрежных стонущих морей, И я с душою андрогины...»; «Лазурный свод безбрежен и глубок»; «Безбрежно озаренная Мерцанием Луны, Молчит пустыня...» [Бальмонт, 2010, с. 26, 80, 88, 91, 117, 126, 134, 135, 162, 164, 174, 177, 182].

Как и «безмерность» у Цветаевой, «безбрежность» Бальмонта не всегда позитивно окрашена, особенно во втором и третьем томах: «О безбрежность, неизбежность непонятого пути!»; «Но, видя в жизни знак безбрежной воли, Создатель, я созданьем не любим»; «Я – Люцифер небесно-изумрудный, В Безбрежности, освобожденной мной»; «Я шел безбрежными пустынями...»; «В сердце – нежно, безнадежно, И горят в нем так безбрежно Дали распростертые»; «Мы страдаем, пропадаем, Но себя мы побеждаем Нашим сном Безбрежности!»; «Ветер, о, Ветер, как я, одинокий, Всё мы с тобою встречали. Что полюбить мне, кроме безбрежной, Вглубь пользующей дали?» [Там же, с. 246, 251, 312, 323, 341, 342].

Детальный анализ приведенных (и других) примеров «безмерности» и «безбрежности» еще предстоит. Закончим наш краткий обзор стихотворением Бальмонта «Неясная радуга», которое, на наш взгляд, и по тематике, и по поэтике хорошо иллюстрирует те смутные «верленовские» (и фетовские) ориентиры, которые являются инвариантными, как для Бальмонта, так и для Цветаевой, вне зависимости от «русской» или «заморской» интерпретации этих ориентиров:

Неясная радуга. Звезда отдаленная.
Долина и облако. И грусть неизбежная.
Легенда о счастье, борьбой возмущенная.
Лазурь непонятная, немая, безбрежная.
Зарница неверная. Печаль многострунная.
Цветы нерасцветшие. Волнение безвольное.
Мечта заповедная, туманная, лунная.
И Море бессонное, как сон – беспредельное.
Виденья прозрачные и призрачно-нежные.
Стыдливого ангела призванья несмелые.
Стремление к дальнему. Поля многоснежные,
Застывшие, мертвые, – и белые, белые
[Бальмонт, 1908–1909, с. 161–162].

Таким образом, «безмерность» и «безбрежность» Цветаевой и Бальмонта выражают не только индивидуальные особенности поэтики и миро-созерцания двух авторов (в чем-то *полярные*), но и общий дух – в целом – неоромантической эпохи русского модернизма. Конечно, и в рамках модернизма, и в творчестве отдельных модернистов колебания в сторону «неоклассицизма» закономерно случались (не говоря уже обо всей линии «реалистического» искусства, временно оттесненного на периферию). Всё

это закончилось в итоге господством прозы, но и в прозе бывшие модернисты-неоромантики тяготели к ностальгии и мемуаристике, включаясь в «странную игру с подвижною мишенью».

Список литературы

- Бальмонт К. Д. Полное собрание стихов: В 3 т. 3-е изд. М., 1908–1909.
Бальмонт К. Д. Собр. соч.: В 7 т. / Вступ. ст. В. Макарова. М., 2010. Т. 1: Полное собрание стихов 1909–1914: Кн. 1–3.
Жирмунский В. Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М., 1977.
Зализняк А. А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. М., 2012.
Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893.
София Парнок. Собрание стихотворений. Анн Арбор, 1979.
СПЯМЦ – Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т. (5 кн.) / Сост. И. Ю. Белякова, М. П. Оловяникова, О. Г. Ревзина. М., 1996. Т. 1: А–Г.
Тименчик Р. Д. О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8. С. 307–316.
Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц, Л. А. Мнухина. М., 1994–1995.
Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению: Литература, литературоведение (Барокко). Тарту, 1976.

Article metadata

Title: On the Russian *bezmernost'* of Tsvetaeva and Transmarine *bezbrezhnost'* of Balmont

Author: R. S. Voitekhovich

Author's e-mail: voitehh@mail.ru

Author affiliation: University of Tartu

Abstract. *Bezmernost'* (literally 'measurelessness') is one of Marina Tsvetaeva's most favorite words, which turned into her steady characteristic, despite the fact that it appears only once in her original poetry (cf. the cycle «Poets», 1923). It is important to point out the correlation of this term with the concept of *bezbrezhnost'* ('coastlessness') emblematic for Konstantin Balmont (see collection «V bezbrezhnosti», 1895). Balmont uses the words *bezbrezhnost'* abundantly, and for Tsvetaeva, her *bezmernost'* was a kind of Balmontism.

Undoubtedly, Tsvetaeva and Balmont had much in common, including the imagery of the «sea» and «elements». Tsvetaeva learned from Balmont to write poetry and compose books. She carefully worked through three-volume collection of Balmont (1908–1909), acquired in the period of compiling the book «Vecherniy albom» (1910). The compositional «rhythm» of the book is identical to the rhythm of Balmont's book «Under the Northern Sky» and corresponds to the principle of «trefoils» by Innokenty Annensky (this form was taken from Balmont's cycle «Trefoil», as Roman Timenchik noted). However, approximately since 1913 Balmont lost leading positions in Russian poetry, and Tsvetaeva gradually reoriented to other samples, although later, for example, in the famous «Who is made of stone, who is made of clay...» (1920), she revealed her kinship with her former idol, but did not want it to be obvious.

In the translation of Baudelaire's «Le Voyage», the word *bezmernost'* was included in the phrase *bezmernost' morei* («immensity of the seas»). For Tsvetaeva, Balmont is related to the «sea» (he is an «overseas visitor»), and the sea was the semantic component of her own name Marina. But Balmont is «global», no «Russian» author, as Tsvetaeva defines herself (cf. «The Hero of Labor», 1925). However, Tsvetaeva contradicts herself here. Young Tsvetaeva was a gallomaniac. In the poem «Motherland» (1932) she calls her homeland «Faraway» (concept semantically close to the concept of *bezmernost'*). Both for Balmont and for Tsvetaeva, the ideas of «width» and «infinity» as «Russian» properties are relevant (cf. A. D. Shmelev's article «The breadth of the Russian soul»).

More generally, the orientation towards immensity / boundlessness is associated with general and international attitudes of a romantic type of culture and aesthetics (or the Baroque type according to Heinrich Wölfflin, see his *Renaissance und Barock* and *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*). However, Balmont prefers *bezbrezhnost'* – the idea of infinity in the horizontal plane (while in reality he uses this word everywhere, and everything gives a shade of «horizontality»). For Tsvetaeva, the vertical organization of space is more typical, and its «immensity» often implies excessive density or height.

Key terms: modernism, poetry, poetics, Tsvetaeva, Balmont.

Reference literature (in transliteration):

Balmont K. D. Polnoe sobranie stikhov. In 3 vols. 3rd ed. Moscow, 1908–1909. (In Russ.)

Balmont K. D. Sobranie sochineniy. In 7 vols. Vstup. st. V. Makarova. Moscow, 2010, vol. 1: Polnoe sobranie stikhov 1909–1914: Kn. 1–3. (In Russ.)

Chernov I. A. Iz lektsiy po teoricheskomu literaturovedeniyu: Literatura, literaturovedenie (Barokko). Tartu, 1976. (In Russ.)

Merezhkovskiy D. S. O prichinakh upadka i o novykh techeniyakh sovremennoy russkoy literatury. St. Petersburg, 1893. (In Russ.)

Slovar poeticheskogo yazyka Mariny Tsvetaevoy: In 4 vols. (5 books). Sost. I. Yu. Belyakova, M. P. Olovyannikova, O. G. Revzina. Moscow, 1996, vol. 1: A–G. (In Russ.)

Sofiya Parnok. Sobranie stikhotvoreny. Ann Arbor, 1979. (In Russ.)

Timenchik R. D. O sostave sbornika Innokentiya Annenskogo «Kiparisovyi larets». *Voprosy literatury*, 1978, no. 8, p. 307–316. (In Russ.)

Tsvetaeva M. I. Sobranie sochineniy. In 7 vols. Sost., podgot. teksta i koment. A. A. Saakyants, L. A. Mnukhina. Moscow, 1994–1995. (In Russ.)

Zaliznyak A. A., Levontina I. B., Shmelev A. D. Konstanty i peremennye russkoy yazykovoy kartiny mira. Moscow, 2012. (In Russ.)

Zhirmunskiy V. Izbrannye trudy. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika. Moscow, 1977. (In Russ.)

DOI 10/25205/2307-1737-2018-1-31-41