

Средь строя странных персонажей:  
прием как предмет художественного видения

И. В. Кузнецов

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

*Аннотация.* В статье констатируется наличие разных образных рядов и создаваемых ими сюжетных линий в стихотворной повести А. С. Пушкина «Домик в Коломне» (1830). Сюжетная линия, акантами которой являются женские и мужские слоги, заканчивается иносказательным выводом о неуместности классической итальянской октавы в русском стихе. Стихотворение Пушкина «Осень» (1833) содержит аллюзию на этот метапоэтический сюжет «Домика в Коломне». Пушкинский прием персонификации композиционных элементов стиха нашел продолжение в поэзии русского модерна, с регулярностью у В. Ф. Ходасевича. Смысловым эффектом этого приема является переживание изменившейся действительности. Сам же этот прием выступает «алхимической» составляющей поэзии, поскольку нацелен на управление ее элементами. У Пушкина он закладывает основу для будущей модернистской концепции слова как предмета, или «самовитого» слова. Во второй половине XX в. совмещение двух рядов предметности становится рабочим приемом русской поэзии: оно встречается у И. Бродского, И. Жданова, С. Гандлевского, С. Самойленко.

*Кузнецов И. В.* Средь строя странных персонажей: прием как предмет художественного видения // Критика и семиотика. 2019. № 1. С. 220–230.

*Ключевые слова:* «Домик в Коломне» А. С. Пушкина, русская октава, персонификация элементов композиции, слово как предмет, алхимия поэзии.

УДК 82.161.1

DOI 10.25205/2307-1737-2019-1-220-230

*Контактная информация:* Кузнецов Илья Владимирович, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории театра, литературы и музыки Новосибирского государственного театрального института (ул. Революции, 6, Новосибирск, 630099, Россия, eliah2001@mail.ru)

1820–1830-е гг. в русской литературе – время интенсивного обновления художественной системы, подразумевавшее обостренное внимание к жанровой стороне произведений. Жанр – место встречи архитектоники и композиции художественного высказывания. Поэтому в данной сфере подвижки были заметными. С одной стороны, бурное развитие русской литературы, освоение и адаптирование ею опыта европейской постклассицистской эстетики стимулировало восприятие соответствующих жанровых форм: элегии, романтической поэмы, романа. С другой стороны, все эти жанры подвергались переосмыслению и трансформации. Более всего приложил руку к жанровому эксперименту, конечно, Пушкин. «Бориса Годунова» он написал подчеркнуто вразрез со всякими драматургическими правилами. «Роман в стихах» «Евгений Онегин» уже был инновационным жанровым образованием: в нем, по слову Юрия Чумакова, оказалось достигнуто «парадоксальное совмещение поэтического и жизненного пространства» [Чумаков, 1999, с. 178]. Далее мы покажем, как это совмещение развивалось впоследствии.

В пушкинском творчестве 1830-х, начиная с первой Болдинской осени, переосмысление готовых жанровых образцов сделалось демонстративным. Конечно, источником трансформаций была прежде всего архитекtonика. Способ видения мира, с его заметной национальной спецификой, стимулировал коррекцию композиционных форм. Так, романтические истории Сильвио и графа, Алексея и Лизы – русских Ромео и Джульетты, рассказанные Белкиным и еще несколькими митрофанами, оказались по смыслу вывернутыми наизнанку. Циклическая композиция с чередой рассказчиков этому прямо способствовала. В стихе же эксперимент Пушкина был направлен в значительной степени на интонацию.

Интонация, наряду с ритмом, суть первичный фактор текстопорождения, раньше других оформляющий архитекtonику стихотворного высказывания. Интонационные возможности русского стиха неизменно оставались в поле зрения Пушкина в 1820-е гг. Результатом их разработки стала, в частности, онегинская строфа, демонстрирующая все способы рифмовки

при использовании четырехстопного ямба. Пушкин долго сохранял верность этому размеру, справедливо считая его самым удобным для русской поэзии. Однако со временем жанровый поиск подтолкнул поэта к испытанию иных метрических возможностей. Речь идет, в частности, об октаве – восьмистиховой строфе, привлечшей к себе внимание в связи с появлением одного за другим нескольких русских переводов<sup>1</sup> поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», написанной именно октавами.

Декларация осуществляемого эксперимента прямо совершается Пушкиным в первых строках стихотворной повести «Домик в Коломне» (1830). «Четырехстопный ямб мне надоел...» – далее поэт обосновывает свое намерение перейти к пятистопному ямбу без цезуры и к строфической форме октавы. Юрий Чумаков с подчеркнутой категоричностью формулировал: «Содержанием “Онегина” является его форма, и это столь же очевидно, как позднее в “Улиссе” Джойса» [Чумаков, 1999, с. 239]. Кажется, что к «Домике в Коломне» эти слова могут быть применены с еще большей справедливостью. Потому что здесь не только суждения об архитектонике, как в «Онегине», но и элементы самой композиции, элементы стиховой конструкции входят в предметную сферу художественного высказывания. Приемы создания стиха в «Домике в Коломне» персонифицируются и формируют отдельный сюжетный уровень, действуя на этом уровне в качестве персонажей.

Как заметил Юрий Шатин, «Домик в Коломне» есть «типичный для Пушкина и, видимо, не встречавшийся до него в русской литературе способ одновременного творения текста и его метаязыкового описания <...> симультанный рассказ о жизни, рассказ о языке, на котором рассказывается о жизни, рассказ об исследовании языка, на котором рассказывается о жизни» [Шатин, 2015, с. 66]. В «Домике в Коломне» имеется три сюжета, каждый со своим набором персонажей. Центральный сюжет разворачивается по мотивам «бородатого анекдота» о мужчине, переодевшемся в женское платье, чтобы попасть в дом к девице. Его персонажи – старушка-вдова, ее дочь Параша и «кухарка», т. е. молодой человек в юбке. Второй, латентный, сюжет соприкасается с центральным: упомянув о церкви Покрова в Коломне, рассказчик развернуто вспоминает о том, как обменивался в ней взглядами с красавицей графиней. Его участники – рассказчик и графиня. Наконец, третий сюжет, при внимательном рассмотрении рамочный, представляет собой метаязыковое описание того, как поэт управляет с элементами стиховой конструкции: рифмами, клаузулами, цезурой. Здесь в роли персонажей выступают именно эти конструктивные элементы. «Пятистопный ямб, цезурная клаузула, октава – такие же действующие лица “Домика в Коломне”, как вдова, Параша, кухарка, графиня и автор» [Там же, с. 75].

---

<sup>1</sup> Переводы С. А. Раича, А. Ф. Мерзлякова.

Действительно, изъявив намерение писать октавами, поэт непосредственно обращается к разным клаузулам: «Ну, женские и мужские слоги // <...> по три в ряд в октаву заезжай». А затем, оглядывая то, что у него с ними получается, прибегает к «гвардейскому» сравнению:

Как весело стихи свои вести  
Под цифрами, в порядке, строй за строем,  
Не позволять им в сторону брести,  
Как войску, в пух рассыпанному боем!  
Тут каждый слог замечен и в чести,  
Тут каждый стих глядит себе героем,  
А стихотворец... с кем же равен он?  
Он Тамерлан иль сам Наполеон.

Поэт – полководец, элементы композиции – солдаты. Такой образ формирует основу третьего сюжета. И, казалось бы, Пушкин благополучно испытал форму октавы на русском языковом материале. Однако не совсем благополучно. Ведь итальянской октаве в силу особенностей языка свойственны женские окончания всех без исключения стихов. В русском же языке такое звучание оказывается невыразительно монотонным<sup>2</sup>. Пушкин трансформировал октаву, введя чередование женских и мужских клаузул, а также применив принцип альтернанса, в соответствии с которым каждая строфа должна начинаться с иной клаузулы, чем предыдущая. *И это обстоятельство прямо связано с тем, что в повести действительно присутствует не только третий образный ряд, состоящий из рифм и цезур, но и третий сюжет.*

Его наличие становится очевидным в концовке повести, иронически нравоучительной. Изобразив недоумение публики: «Так вот куда октавы нас вели!» – Пушкин предлагает «мораль»: «Кто родился мужчиною, тому // Рядиться в юбку странно и напрасно». Вроде бы эта «мораль» относится к «кухарке». Однако в контексте того, что сказано относительно рифмы и цезуры как героев, возникает возможность иначе увидеть и «нравоучительную» концовку.

Что имел в виду поэт? Учитывая параллельное развитие натуралистического и «стиховедческого» сюжетов, можно усматривать применимость

---

<sup>2</sup> Можно вспомнить опыт русского силлабического стиха, под знаком которого прошла часть XVII и начало XVIII столетия. Заимствованный из Польши, он тоже имел только женские клаузулы. Реформа русского стихосложения в сторону силлабо-тоники была в основном осуществлена В. К. Третьяковским. Однако Третьяковский, сохраняя интонационную инерцию предшествовавшего столетия, считал женские клаузулы предпочтительными. В этом отношении ему энергично возразил Ломоносов: «Причины тому никакой не вижу, для чего бы мужские рифмы столь смешны и подлы были...» [Ломоносов, 1986, с. 152]. По-видимому, именно эта апология утвердительно мужской интонации, органичной для русского языка, составила Ломоносову славу подлинного реформатора стихосложения.

этой концовки как к одному, так и к другому сюжету. Женское и мужское начала имеются и там, и там. И в обоих случаях происходит «ряжение в юбку» того, чему свойственна мужская природа. С гусаром в юбке всё понятно: там мотив переодевания является сюжетообразующим.

Однако если приглядеться, то и с клаузулами происходит то же самое. Русскому языку свойственна утвердительная интонация, требующая, в частности, использования мужской рифмы. *В таком контексте «мораль» начинает явно звучать применительно к двум клаузулам.* Если «рядить» мужественный русский язык в «юбку» сплошных женских окончаний, то из этого ничего хорошего не получится. Пушкин попробовал, превратил часть женских клаузл октавы в мужские, согласовав стих с природой языка. И вдобавок присовокупил автомататекст – «нравоучение»: чтобы, так сказать, уже всем и всё было окончательно понятно.

Но что с этим открытием делать дальше, Пушкин, кажется, не очень представлял. «Нравоучение» можно прочитать и в том смысле, что из русской октавы вряд ли что получится. Это притом, что в русской поэзии тех лет использование октавы стало вполне частотным. Взять хотя бы Лермонтова – юношу, только-только вступающего на поэтическое поприще. Лермонтову приходилось использовать современные формальные опыты (это касается и онегинской строфы, и октавы), но без особого пиетета перед ними. Так обстоит дело в известном стихотворении «Бульвар» – злой сатире 1830 г. на столичное общество. Оно написано октавами, пятистопным ямбом; но примечательно, что Лермонтов сделал в них все вообще окончания мужскими, игнорируя принцип альтернанса. Стихотворение «Бульвар» предварялось близким по времени текстом «1830 год, июля 15-го», написанным ровно теми же пятистопными октавами с мужскими окончаниями. Впоследствии Лермонтов еще неоднократно пользовался этой строфической формой: в стихотворениях «Арфа», «Пир Асмодея». А в нескольких случаях он ее не выдерживал, придавая строфе форму *ababcddd*, со всеми мужскими окончаниями: стихотворения «1831 июня 11 дня», «Я видел тень блаженства; но вполне...», «Кто в утро зимнее, когда валит...». Кроме того, стихотворение «Из Паткуля» написано октавой на основе трехстопного амфибрахия. Все эти отклонения были результатом тяготения к свободе, в большой мере свойственного лермонтовскому стиху. Октава же – форма довольно замкнутая. Возможно, поэтому Лермонтов применил ее для написания посвящений к двум поэмам: «Последний сын вольности» (1830–1831) и «Аул Бастунджи» (1833–1834).

Сам Пушкин, кажется, потом лишь раз обращался к октавам: в «Осени» 1833 г. Тематика этого стихотворения вместе с обстоятельствами его создания вступает в резонанс с первой Болдинской осенью 1830 г., когда был написан помимо прочего и «Домик в Коломне». Сам образный строй «Домика» нашел продолжение в «Осени», написанной уже шестистопным ямбом. Вспомним ее концовку:

И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей.  
И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге...

А дальше идет сравнение с матросами:

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,  
Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут  
Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны,  
Громада двинулась и рассекает волны.

Не очевидная ли образная перекличка с рифмами, которые в «Домике» идут строем, как войско? Те самые «знакомцы давние». А стихотворец – «Тамерлан или Наполеон». Складывается образ: к поэту опять пришли те же знакомцы (элементы архитектоники и композиции – мысли и рифмы). Поэт опять так же их попытался «построить». Но куда с таким войском плыть, непонятно. Архитектоника октавы слишком довлеющая, самодостаточная. Вторая попытка тоже в нее «уперлась»: «Куда ж нам плыть?..»

В продолжение XIX в. пушкинская персонификация композиционных элементов не получила развития: у поэзии нашлись другие задачи. Но в эпоху Серебряного века, тяготевшего к формальному эксперименту, такая персонификация встретила больший резонанс. Например, Дмитрий Мережковский в «Старинных октавах» (1890-е) ввел автоматетекст – рассуждение о методе:

Обол – Харону: сразу дань плачу  
Врагам моим. В отваге безрассудной  
Писать роман октавами хочу.  
От стройности, от музыки их чудной  
Я без ума; поэму заключу  
В стесненные границы меры трудной.  
Попробуем, – хоть вольный наш язык  
К тройным цепям октавы не привык.

А вот изыщная персонификация пэона и цезуры у Владислава Ходасевича (1916):

Покорствующий всем желаньям  
Таинственной владеет силой:  
Цезура говорит молчаньем –  
Пэон не прекословит милой.  
Но ласк нетерпеливо просит  
Подруга – и в сознание власти  
Он медленно главу возносит,  
Растягивая звенья страсти.

Изображение любовного акта между пеоном и цезурой передается не только словесными средствами, но и постепенным смещением цезуры на один слог: от середины к началу стиха и обратно.

Ходасевичу в принципе более чем кому-либо из поэтов, было свойственно помещать лирического субъекта во внутреннее пространство текста, населенное персонифицированными приемами композиции. Опыт «Пэона и цезуры» неоднократно находил продолжение в творчестве этого поэта. В стихотворении «Бедные рифмы» (1926) в виде рифм (которые здесь на самом деле бедные) представлена семейная пара полунищих европейцев, причем их образ частично вызывает автобиографические ассоциации. Лирический субъект оказывается имплицирован тексту и рядоположен его конструктивным элементам. Через год в «Дактилях» (1927) образ отцовской руки с шестью пальцами оказывается единосущен творящей этот образ строке из шести «пальцев», т. е. стоп дактиля: «Был мой отец шестипальным. По ткани, натянутой туго, // Бруни его обучал мягкою кистью водить». В развитии лирического сюжета сын вспоминает, как в детской игре он, шестой ребенок в семье, соотносил себя с шестым отцовским пальчиком. А сам текст написан секстинами, которых к тому же шесть. В конце текста происходит «обнажение приема»: «Ныне, в январскую ночь, во хмелю, шестипальным размером // И шестипалой строфой сын поминает отца».

Притом смежным эффектом этого приема у Ходасевича неизменно бывало переживание изменившейся действительности. Оно впервые, пожалуй, ясно передано в «Балладе» из книги «Тяжелая лира» (1922): «И нет штукатурного неба // И солнца в шестнадцать свечей: // На гладкие черные скалы // Стопы опирает – Орфей»<sup>3</sup>. А потом, в итоговом всей жизни стихотворении<sup>4</sup> 1938 года «Не ямбом ли четырехстопным...», пластический образ стихотворного размера выразительно соединяется с образом альтернативной реальности: водопад российских стихов порождает облако брызг – «Тех брызгов, где, как сон, повисла, // Сияя счастьем высоты, // Играя переливом смысла, – // Живая радуга мечты». Метафора «стихи – водопад» реализуется, создавая резонанс в обе стороны: *водопад / радуга – стихи / мечта*.

Если посмотреть в сущность того позиционирования лирического субъекта, которое открыл Пушкин и пытался развивать Ходасевич, то можно сказать, что это своего рода *алхимия поэзии*. Подобно тому, как

<sup>3</sup> Георгий Иванов вскоре ответит эхом на такое открытие: «И нет ни России, ни мира, // И нет ни любви, ни обид, – // По синему царству эфира // Свободное сердце летит» (1931).

<sup>4</sup> Анализируя это стихотворение, Р. Хьюз нашел возможным возвести описываемый прием к самой «Оде на взятие Хотина» Ломоносова (1739), в первых строках которой «восходящий» размер – ямб – создает образ восхождения на Парнас [Хьюз, 1996, с. 172].

Фауст заклинал духов подвластных ему стихий: «Саламандра, жгись! Ундина, вейся! Кобольд, трудись!» – здесь поэт управляет духами стихий знакомого ему рода творчества. *Эти духи – ямб, октава, цезура; а стихи – ритм, интонация, метр.* Ходасевич повторил пушкинский эксперимент, поселившись в качестве лирического героя внутри композиционного пространства собственного текста. Правда, он был склонен скорее наблюдать, чем по-пушкински «строить» своих духов. Но «смежный эффект», о котором говорилось, общий: ведь и у Пушкина в «Осени» было: «И забываю мир <...> // Я сладко усыплен моим воображеньем».

Таким образом, эксперимент Пушкина с введением элементов конструкции в текст в качестве актантов имел отложенный эффект, состоявшийся вполне уже в XX в. Можно даже сказать, что «Домик в Коломне» Пушкина – первый вектор в сторону «самовитого слова», «слова как предмета», концепция которого сложилась в XX в. Слово-знак уравнивает стороны *означающего* (октава, ямб) и *означаемого* (эмпирический предмет). Подобное соединение двух рядов предметности в теории возможно только для сознания, выращенного поэтической практикой, понимающего, каким образом из слова как такового рождаются образ и сюжет. Не случайно крупнейшие теоретики и идеологи русского модерна были поэтами: Андрей Белый, Велимир Хлебников<sup>5</sup>. Не упуская из виду остальных, именно у этих двух более всего проявилась и оформилась концепция самовитого слова, слова как такового, слова как предмета. А истоки ее, как видно, восходят к пушкинским опытам начала 1830-х гг.

\* \* \*

Во второй половине XX в. русская поэзия сделала пушкинский прием рабочим инструментом. Приведем лишь некоторые примеры рядоположения лирического субъекта и элементов словесной конструкции. Иосиф Бродский, «Часть речи» (1975):

...и при слове «грядущее» из русского языка  
выбегают мыши и всей оравой  
отгрызают от лакомого куска  
памяти, что твой сыр дырявой <...>  
От всего человека вам остается часть  
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

Лирика «метареалистов», заявивших о себе в 1970-е, в принципе основана на совмещении эмпирической реальности и текстовой фактуры или порожденных ею виртуальных эффектов. Так, Иван Жданов стихотворение «Памяти сестры» построил на образе меловых букв, которые она, учительница, пишет на доске: «то ли мел крошится, то ли иней, // то ли звезды

---

<sup>5</sup> На прямую связь хлебниковского творчества с пушкинским настойчиво указывал В. Григорьев [2000].



падают в песок». Сергей Гандлевский в стихотворении «Самосуд неожиданной зрелости...» (1982) задается вопросом: «Бархударов, Крючков и компания, // Разве это нам свыше дано!» – и обыгрывает тему: «Это облако? Нет, это яблоко. // Это азбука в женской руке». У Сергея Самойленко этот прием появляется в разных вариантах неоднократно, а вот его прямая декларация (1994):

Храни боеготовность языка,  
как боевое знамя части речи,  
как щит и меч, как суффикс -вчк-  
на черный день или на красный вечер. <...>  
Храни орфографический словарь,  
как боевое знамя, вымя, семя,  
как часовой – часовню, как вратарь –  
ворота в дополнительное время,  
простое совершенное. <...>

К этому стоит добавить, что не только в стихах, но и в прозе такое совмещение оказалось взято на вооружение. В первую очередь, разумеется, Набоковым, который подчеркивал и даже мифологизировал свою связь с Пушкиным и его традицией<sup>6</sup>. Образы «дактиля» в «Облаке, озере, башне», «катастрофы» в одноименной новелле прямо связаны с пушкинским опытом. Развивал эту линию Саша Соколов, образы и сюжеты которого непосредственно вырастают из фактуры и конструкции языка. Где-то в эпистемологическом пределе этого приема находится образ мира как азбуки<sup>7</sup>. Этимология показывает, что греческое слово *στοιχεῖα*, т. е. изначально *буквы*, породило и славянское *стихии*, и латинское *elementa*. Так что наше определение пушкинского обращения со словом как *алхимии поэзии* представляется в основе своей даже и не метафорическим.

### Список литературы

- Григорьев В. П. Будетлянин. М., 2000.  
Ломоносов М. В. Письмо о правилах российского стихотворства // Ломоносов М. В. Избранные произведения: В 2 т. М., 1986. Т. 2: История. Филология. Поэзия. С. 146–153.  
Хьюз Р. Ходасевич: ода русскому четырехстопному ямбу // Блоковский сборник XIII. Русская культура XX в.: метрополия и диаспора. Тарту, 1996. С. 170–184.  
Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.  
Шатин Ю. В. Русская литература в зеркале семиотики. М., 2015.

<sup>6</sup> Примечательно, что Ходасевич – один из немногих русских, с кем Набоков в эмиграции поддерживал отношения.

<sup>7</sup> Образ, деконструированный Татьяной Толстой в романе «Кысь».

**Article metadata**

*Title:* In Line of Queer Personages: Device as Object of Artistic Vision

*Author:* I. V. Kuznetsov

*Author's e-mail:* eliah2001@mail.ru

*Author's affiliation:* Novosibirsk State Theatre Institute

*Abstract.* The article establishes presence of different figurative series and created by them plot lines in A. S. Pushkin's poetic narrative "House in Kolomna" (1830), written with octaves. The actants in one of plot lines are personified composition elements – masculine and feminine syllables. This line finishes with allegorical conclusion about classic Italian octave inexpediency in Russian rhyme. Pushkin's rhyme "Autumn" (1833) also written with octaves contains allusion to that metapoetic plot of "House in Kolomna". The doubt, expressed in final of the rhyme, resonate with skeptical final of "House". For all that, octave as strophic form, although not in its classic variant, has nevertheless got some use in Pushkin's époque, particularly by M. Yu. Lermontov.

Metaportic reflection of using octave as difficult form for Russian poetry took place later by D. S. Merezhkovsky. And Pushkin's device itself of rhyme composition elements personifying was prolonged in Russian modern poetry. It was regularly used by V. F. Khodasevich: in rhymes "Peon and caesura", "Poor rhymes", "Daktyles", "If not the jamb four-footed line...". Sensual effect of this device is experience of changed reality, especially stressed by Hodasevich in all his life summarized rhyme "If not the jamb four-footed line...".

Lyric subject's placing into inward space of text inhabited by personified composition devices realizes a kind of "alchemic" technique of poetry, because composition devices embody such elements of poetry as rhythm, metre, intonation. Revealed by Pushkin, this device became used in 20<sup>th</sup> century. It anticipated modern conception of "word as object", according to which in word-sign equalizes aspects of insining and insigned. Such theoretical combination of two object lines is possible only for poetic mind understanding how "word itself" generates image and plot. That is why just the poets became the theorists of "word as object": A. Belyi, V. Khlebnikov. In second half of 20<sup>th</sup> century combination of two object lines became working device in Russian poetry: it was used by J. Brodsky, I. Zhdanov and other metarealists, S. Gandlevsky, often by S. Samoylenko. In prose this device was actively used by V. Nabokov, and then S. Sokolov. It is notable that modernist literati regularly used combination of two object lines device – V. Khodasevich, V. Nabokov, V. Khlebnikov – constantly stressed their creation's tie with Pushkin's tradition.

*Key terms:* A. S. Pushkin's "House in Kolomna", Russian octave, composition elements personifying, word as object, alchemy of poetry.

*Reference literature (in transliteration):*

Grigoriev V. P. Budetlyanin [Budetlyanin]. Moscow, 2000. (in Russ.)

Lomonosov M. V. Pis'mo o pravilakh rossijskogo stikhotvorstva [Letter about the rules of Russian versification]. In: Lomonosov M. V. Izbrannye proizvedeniya [Selected works]. In 2 vols. Moscow, 1986? vol. 2, p. 146–153. (in Russ.)

Hjuz R. Khodasevich: oda russkomu chetyrehstopnomu yambu [Hodasevich: ode to Russian four-foot jamb]. In: Blokovskij sbornik XIII. Russkaya kultura XX veka: metropolia i diaspora [Blok collection XIII. Russian culture of 20<sup>th</sup> century: metropolia and diaspora]. Tartu, 1996, p. 170–184. (in Russ.)

Chumakov Yu. N. Stikhotvornaya poetika Pushkina [Pushkin's verse poetics]. St. Petersburg, 1999. (in Russ.)

Shatin Yu. V. Russkaya literatura v zerkale semiotiki [Russian literature in semiotic mirror]. Moscow, 2015. (in Russ.)

DOI 10.25205/2307-1737-2019-1-220-230