

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE

MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

Покренут 1970. године
До књ. 25. (1983) под називом *Зборник за славистику*

Главни уредници
Од 1. до 43. књиге др Милорад Живанчевић,
од 44. до 53. књиге др Миодраг Сибиновић,
од 54–55. до 82. књиге др Предраг Пипер
Од 83. књиге др Корнелија Ичин

Уредништво

Др Николај БОГОМОЛОВ (Москва), др Петар БУЊАК, др Михаил
ВАЈСКОПФ (Јерусалим), др Дојчил ВОЈВОДИЋ, др Роналд ВРУН
(Лос Анђелес), др Жан-Филип ЖАКАР (Женева), др Александар
ЖОЛКОВСКИ (Лос Анђелес), др Јаромир ЛИНДА, академик Татјана
НИКОЛАЈЕВА (Москва), др Мицујоши НУМАНО (Токио), др Људмила
ПОПОВИЋ, др Тања ПОПОВИЋ, др Љубинко РАДЕНКОВИЋ, др Игор
СМИРНОВ (Констанц), академик Борис УСПЕНСКИ (Рим – Москва),
др Оге ХАНЗЕН-ЛЕВЕ (Беч – Минхен)

Главни и одговорни уредник
др КОРНЕЛИЈА ИЧИН

ISSN 0352-5007 | UDC 821.16+811.16(05)

**ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА
СЛАВИСТИКУ**

87

НОВИ САД • 2015

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Божо Б. Ћорић, О комбинованој творби речи на фону других блиских назива	11
Ксенија Кончаревић, Индикатори религиозности у вербално-асоцијативној мрежи руског и српског језика	25
Zoja Војис, Tradition and Interpretation: the underground splendour of the Serbian Orthodox church Sveti prorok Ilija (the Saint Prophet Elijah) in Coober Pedy, Australia	49
Гульнара Хайдарова, Боль в русской культуре	71
Анатолий Корчинский, Нигилизм как Weltzeitalter: об одном смысловом сдвиге в истории понятия	83
Леонид Мальцев, Т. Манн, Одиссей, Мицкевич: экзистенциалы «великой старости», «Ничто» и «Никто» в позднем творчестве Е. Анджеевского	93
Јегему Ноуард, <i>Skul'ptrovest'</i> : A Story of Early Twentieth Century Russian Poetry-Sculpture Correspondence	105
Леонид Геллер, Пути к Востоку через Запад. Замечания о русском японизме	135
Хикару Огура, «Японский журнал» и карикатуры на Алексея Ремизова	149
Алессандро Фарсетти, К описанию русского стиха начала XX века: авангардный опыт Ивана Аксенова	163
Анджелина Мичич, Мир и природа в творчестве А. И. Введенского	179
Сусуму Нонака, Ситуативное сравнение в «Чевенгуре»	199
Маурицио Массимо, Фольклорные мотивы как ироническое переосмысление литературного канона сталинского времени (на примере творчества Е. Кропивницкого)	213
Yulia Valieva, <i>The Other Culture</i> Russian Poets in 1990s: tendencies of evolution	227

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Олег Лекманов, К построению истории литературы советского времени	235
---	-----

Михаил Одесский, «Золотой теленок»: история литературы – текстология – история журналистики	241
Борис Соколов, Новая геополитика Владимира Сорокина	251
Тамара Жельски, Легат проф. др Ђорђа Живановића у библиотеци Катедре за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду	265

ПРИКАЗИ

Предраг Пипер, <i>Лингвистичка славистика</i> . Студије и чланци. Београд: Славистичко друштво Србије, 2014, 427 стр. (<i>Људмила Поповић</i>)	269
Garde Paul. <i>L'accent</i> . – 2. édition corrigée et augmentée. Limoges: Lambert-Lucas, 2014, 169 p. (<i>Микита Супрунчук</i>)	273
Вінтонів М. О. (ред.). <i>Мовний простір граматики: актуальні студії</i> : зб. наук. праць. На честь 60-річчя член-кореспондента НАН України Анатолія Загнітка. Донецьк: ДонНУ, 2014, 485 с. (<i>Драгана Васиљевић</i>)	278
Dobriková Mária (ed.). <i>Hudobné motívy vo frazeológii – Frazeologické štúdie VI</i> . Katedra slovanských filológií Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, 2014, 374 str. (<i>Кристина Ђорђевић</i>)	282
Екатерина Бобринская. <i>Чужие? Неофициальное искусство: мифы, страсти, концепции</i> . Москва: Вреus, 2013, 495 стр. (<i>Јелена Кусовац</i>)	286
Игорь Смирнов. <i>Последние-первые и другие работы о русской культуре</i> . Санкт-Петербург: Петрополис, 2013, 246 стр. (<i>Анђелина Мићић</i>)	292
Сироткина И. <i>Свободное движение и пластический танец в России</i> . 2-е изд., испр. и доп. Москва: Новое литературное обозрение, 2012, 328 с. (<i>Анђелина Мићић</i>)	294
Dubravka Oraić-Tolić, Ernő Kulcsár Szabó (ur.). <i>Imaginacije prostora: Centri i periferije – metropole i provincije u književnostima i kulturama Srednje Europe</i> . Zagreb: Disput, 2013, 244 str. (<i>Јасмина Радојичић</i>)	297
Živa Benčić, Dunja Fališevac (ur.). <i>Prostori snova. Oniričko kao poetološki i antropološki problem</i> . Zagreb: Disput, 2012, 436 str. (<i>Оливера Жижовић</i>)	299
Marko Juvan. <i>Nauka o književnosti u rekonstrukciji</i> . Beograd: Službeni glasnik, 2011, 385 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	305
Драгана Вукићевић, Снежана Милосављевић Милић, <i>Огледавања: Лаза Лазаревић-Симо Матавуљ</i> , Филозофски факултет, Ниш, 2014, 392. стр. (<i>Милица В. Фуковић</i>)	307
<i>Milan Kundera aneb Co zmůže literatura</i> . – Brno: Host, 2012. – 314 s. (<i>Ивана Кочевски</i>)	311
Шталь Хенрике, Рутц Марион (сост.). <i>Имидж, диалог, експеримент – поля современной русской поэзии</i> . München – Berlin – Washington/D.C.: Verlag Otto Sagner, 2013. (<i>Илья Кукуй</i>)	315
Marko Juvan. <i>Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem</i> . Ljubljana: LUD Literatura, 2012, 383 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	317
Jernej Habjan. <i>Literatura med dekonstrukcijo in teorijo</i> . Ljubljana: Založba /*cf., 2014, 211 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	319
Alenka Koron. <i>Sodobne teorije pripovedi</i> . Ljubljana: ZRC SAZU (Zbirka <i>Studia litteraria</i>), 2014, 285 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	322

ХРОНИКА

Конференција „На крајњој граници века’: Први светски рат и култура“, Москва, 10–12. септембар 2014 г. (Корнелија Ичин)	325
Регистар кључних речи	331
Списак сарадника	333
Упутство за припрему рукописа за штампу	337
Рецензенти	346

Алессандро Фарсетти
 Университет Ка Фоскари
 alessandrofarsetti@unive.it

К ОПИСАНИЮ РУССКОГО СТИХА НАЧАЛА XX ВЕКА: АВАНГАРДНЫЙ ОПЫТ ИВАНА АКСЕНОВА

Стихотворные формы футуриста И. А. Аксенова (1884–1935) до сих пор не привлекали внимание исследователей русской поэзии начала XX века. Однако в его стихах можно наблюдать большой набор альтернатив силлабо-тоники, которые представляют собой не только отзвуки общераспространенных опытов эпохи, но и весьма самобытные (хотя и маргинальные) метрические предложения, не отсылающие к принятым стиховедением классификациям. Вместе с особой разновидностью «гетероморфного стиха» (начальная силлабо-тоническая форма заменяется в течение текста тоническими или свободными, а в конце – «реприза» силлабо-тоники), встречаются своеобразные акцентные стихи с тенденцией к сходному (а не тождественному) числу иктов и слогов (мы предложили определение «довольно упорядоченный акцентный стих»), невероятно длинные (до 50 слогов) рифмованные стихи, а также экспериментальные силлабические стихи. Кроме того, выявление употребленных стихотворных форм иногда ориентирует на понимание текстов, согласно семантике, обычно вписанной в метр: так, в одном случае распознается странный сплав христианского стиха Добролюбова и раешного стиха, что подчеркивает насмешливый и в то же время восхваляющий характер текста.

Ключевые слова: Иван Аксенов, гетероморфный стих, довольно упорядоченный акцентный стих, силлабический стих, семантика метра.

The verse forms used by futurist I. A. Aksenov (1884–1935) have not yet attracted the attention of scholars in early 20th-century Russian poetry. Yet in his poems one can notice a large amount of alternatives to syllabo-tonic versification: they are not only the echoes of tendencies generally found in his contemporaries, but also very original, though marginal, metric experiments, which cannot be satisfactorily described with the accepted classifications of Russian versology. Besides a special sort of “heteromorphic verse” (the initial syllabo-tonic form is replaced with a tonic or free one within the text, while the syllabo-tonic verse is at the end again), there are particular accentual verses with a tendency to a very similar (though never identical) number of ictus and syllables (we proposed the definition “moderately regular accentual verse”), extremely long (up to 50 syllables), rhymed verses, as well as experimental syllabic verses. Moreover, the identification of the verse forms used can sometimes help to understand the meaning of the texts, according to the semantics usually inscribed in the metres: in one case, the recognition of a strange fusion of Christian verse and *raeshnyj stich* underlines the sarcastic and, at the same time, glorifying character of the text.

Keywords: Ivan Aksenov, heteromorphic verse, moderately regular accentual verse, syllabic verse, semantics of metrics.

Тенденция поэтов русского модернизма и авангарда экспериментировать с альтернативными традиционной силлабо-тонике стихотворными формами общеизвестна. Общеизвестно и вытекающее из этого сравнение такого подъема интереса к формальным свойствам стиха, выражающегося также в дискуссиях литературных кружков и в процветании стиховедческих работ, с эпохой реформ стихосложения в XVIII веке: тогда в трактатах обсуждали способы преодолеть чистую, в то время считавшуюся несвойственной русскому языку, силлабику, а в начале XX века преимущественно замечается ориентация на *освобождение* стиха от ритмических констант (воспринимаемых как избытые) двухсотлетней практики – именно в эти годы термины «свободный стих» и «верлибр» употребляются в широком смысле (Пяст 1931: 294–314; Шенгели 1940: 93–110; Орлицкий 2002: 322), т. е. как любой размер, не отсылающий ни к силлабо-тонике, ни к небольшим отступлениям от нее (дольник и тактовик)¹. Впоследствии стиховеды стали использовать эти термины только относительно текстов без рифм, отличающихся от прозы лишь членением на строки, а другим экспериментальным формам дали более точные определения (например, разные виды акцентного стиха и мнимо-квантитивная метрика)². Несмотря на эту большую «таксономическую» работу, проведенную также с учетом опытов второстепенных авторов, все-таки остается немало самобытных форм, определяемых не как «свободные» в узком смысле, которым до сих пор не дали удовлетворительную дефиницию: с этой точки зрения нам представляется интересным принять во внимание экспериментальные стихи Ивана Аксенова.

И. А. Аксенов (1884–1935) – критик и поэт, примыкающий к некоторым авангардным группировкам (особенно к Центрифуге и к Конструктивистам) в период между 10-ми и 20-ми годами. Стихи, опубликованные при его жизни – сборник *Неуважительные основания* (1916 г.) и несколько стихотворений в коллективных изданиях, – были де-факто игнорированы современниками; поэтому неудивительно, что к середине 20-х гг. он почти совсем бросил стихописание, оставив «в столе» еще один сборник (*Эйфелеи*, 1916–1918 гг.), две песни поэмы («Первое», «Второе», ок. 1925 г.), разбросанные стихи и план третьего сборника *Оды и танцы* (Фарсетти 2015). Возможно, в его поэзии современники видели прежде всего умственные занятия критика-эрудита, лишенные эмоциональности: так, например, рассуждал Георгий Иванов (1921: 77–78), который полушутливо написал, что призвание Аксенова – не поэзия, а точные науки. Действительно,

¹ Известно, что дольником, как правило, называют стих с 1–2-сложными междуиктовыми интервалами, а тактовиком – до 3-сложных.

² Наше исследование относится к этой традиции формальностатистического анализа стиха. В наши цели не входит затрагивать старый диспут об определении русского верлибра, о его отношении с прозой, о возможном ее истолковании как индивидуального стиха поэта, допускающего силлабо-тонические и несиллабо-тонические ритмы согласно чувству автора вне всяких схем и правил (Орлицкий 1995: 90–91). Достаточно полная литература по этой теме: Орлицкий 1996 и также Черникова 2005: 217–227.

эти туманные, «научные» стихи являются испытанием для комментатора; тем не менее внимательное рассмотрение позволяет отличить очень самобытные в контексте русского авангарда механизмы для развития тем, которые напоминают технику потока сознания (Фарсетти 2014). О некой самобытности можно также говорить по отношению к метрике и ритмике.

К тому же его экспериментальные формы, до сих пор малоизученные³, не самоцель, они тесно связаны с поэтикой автора. Поэтому для того, чтобы в полной мере понять их значение, необходимо прежде всего учесть идеи Аксенова об искусстве и, в особенности, о стихе.

Согласно Аксенову, ритм является основой любого вида искусства: назначение ритма – упорядочить художественный материал (звуки, краски, линии, слова...), который является знаковым изображением чувств, взволновавших художника. Таким образом ритмизация материала соответствует регулированию прочувствованного с целью психического равновесия художника: в конечном счете искусство имеет терапевтическую функцию. Эти тезисы защищены в эссе 1917 г. *Пикассо и окрестности* (Аксенов 2008а: 200), в статье «К беспорядку дня», где автор пишет об «изживании требований чувств» (Аксенов 1922: 7), и часто повторяются в течение всей его литературной карьеры по отношению не только к искусству вообще, но и к особым видам искусства (Аксенов 1921: 205; Аксенов 2008а: 323, 374, 408; Аксенов 2008б: 15). Здесь стоит лишь сравнить с вышесказанным то, что Аксенов написал о поэзии: «Содержанием всякой лирики являются взволнованные чувства поэта, приводимые им в гармонию посредством мыслей и слов, ритмически расположенных» (Аксенов 1920: 66).

Очевидно, признание такой важной роли ритма в поэзии вызывало в Аксенове большой интерес к стиховедческим вопросам. Хотя он не дал органическое изложение своих идей по этому поводу⁴, его мнение можно извлечь из разных источников. Во-первых, Аксенов вступал в открытую полемику с силлабо-тоникой: ритмы, полученные в результате этой системы стихосложения, он считал неспособными отражать прочувствованное им. В предисловии к своей трагедии *Коринфяне* (1918 г.) он пишет:

[...] русская ударная метрика до последнего времени билась в петле, затянутой гелертами⁵ Третьяковским и Ломоносовым в тот самый блаженный миг, когда изживаемая силлабическая система расширялась до практики того органического ритмования речи, какой

³ Они практически игнорированы стиховедами. Замечаются только наблюдения о его пятистопном ямбе в переводах английского театра (Bailey 1973: 130–135; Гаспаров 1990; Тарлинская 1996) и небольшие заметки Вячеслава Иванова о возможном пародировании античных хоров (Гаспаров 1993а: 150).

⁴ Известно, что он написал статью «Экспериментальная метрика на западе» и отправил ее С. П. Боброву (Аксенов 2008а: 97, 108); статья, однако, не обнаружена.

⁵ С немецкого *Gelehrte* – «ученый»: очевидно Аксенов намекает на происхождение русской силлабо-тоники.

мы видим в сущности там, где процесс протекал естественно (английское⁶, польское, французское стихосложения) (Аксенов 2008б: 12).

По его мнению, смена силлабики силлабо-тоникой привела русскую поэзию к «искусственности» и «извращенности» (там же), в отличие от натуральности, т. е. близости к живой речи (там же)⁷, которую можно было бы достичь через «естественную» эволюцию силлабического стиха в верлибр, как произошло в других западных литературах. Не станем обсуждать справедливость идей Аксенова; здесь достаточно заметить, как он, безусловно, сопротивлялся традиционной системе стихосложения из-за вопроса ритмики; это, например, объясняет, почему он не мог считать новшеством так называемый «столбик» Маяковского (т. е. форму, в которой графика стиха меняется, но остается стопная ритмика силлабо-тоники⁸):

Деление метрического целого не по рифмам, аккуратно расставленным поэтом, а по междусловесным перерывам только затрудняет чтение. Все равно: не сразу, так со второго или третьего чтения читатель восстановит настоящую форму стиха и увидит метрическую правильность большинства строчек, разорванных теперешней версткой для образования узора, сходного с так называемым свободным стихом (Аксенов 1921: 205–206).

С другой стороны, в поиске новой, более свободной системы для русского стихосложения, Аксенов исключал ориентацию на ритм прозы, который замечается у некоторых его современников (см. особенно «поэмороман» Сергея Нельдихена и «прозостих» Михаила Зенкевича)⁹: он не считал стихотворным феноменом даже случай равноударных строк, если в них не хватает других более отчетливых синтаксических и фонетических констант, обеспечивающих размежевание строк. Это мнение ясно изложено в рецензии на книгу *Записки поэта* (1928 г.), в котором автор И. Л. Сельвинский представляет эксперименты вымышленного поэта Евгения Нея:

⁶ М. Гаспаров (1973: 415) заметил, что английские ямбы, в отличие от русских, не имеют оппозицию между обязательно ударными и обязательно неударными слогами: ударения более свободны, подобно силлабической системе.

⁷ Это положение критиковал Р. Якобсон (1923: 101): «[...] вне насилия нет поэзии, и потому доводы современного поэта Иннокентия [так в тексте] Аксенова против насилий русского “силлаботонического” стиха – подобно доводам Тредьяковского против насилий над русским языком силлабического стиха – вполне основательны как протокол насилий, но как обвинительный акт имеют лишь релятивную ценность. Это декларации отдельных вновь возникающих стихотворных школ, отмечающих насилия предыдущей школы, чтобы противопоставить им свои, инородные». Аксенов очевидно сопротивлялся идее формализма о нужде в искусственности художественного языка (в том числе ритма), для того чтобы сломать автоматизм бытового, прозаического, языка: см. в те годы особенно работы Л. Якубинского («О звуках стихотворного языка», 1916 г.) и В. Шкловского («Искусство как прием», 1917 г.).

⁸ Подробнее об этой форме: Janesek 1984: 219–221.

⁹ О поэзии С. Нельдихена: Давыдов 2013; подробно о стихотворных формах М. Зенкевича: Lazzarin 2011: 51–57.

Стихом Ней объявляет строчку, имеющую пять ударений, при условии, что все остальные строчки имеют столько же ударений. Концы стихов должны быть чем-нибудь отмечены конструктивно. Отметки эти должны делаться материалом самого стиха. Иначе говоря, концы строчек должны быть обозначены либо созвучиями любого рода, либо синтаксической остановкой. Этого Евгений Ней не принимает во внимание. Его строчки даже не ассонированы, и предложение, начатое в одном стихе, сплошь да рядом заканчивается в следующих. При таком условии стих его имеет чисто типографское происхождение, и любой прозаический отрывок может быть напечатан в форме его «пятиударного стиха» (Аксенов 1928: 242–243)¹⁰.

Можно заранее заметить, что в свободных формах Аксенова много аллитераций, почти всегда встречается рифма как фоническая константа конца строки, а перенос очень редко. Такая ориентация на «освобождение» от силлабо-тоники без сплошной прозаизации стиха вероятно связана с процитированной упорядочивающей функцией художественного ритма. В то же время, учитывая вышеприведенную цитату из *Коринфян*, Аксенов мог бояться, что в начале XX века переход от силлабо-тоники к вполне свободным, разговорным формам ощущается русскими читателями как слишком резкий, т.е. могло бы больше не хватать ощутимости стиха. Может быть, неслучайно, что, обсуждая стиховедческие вопросы в письмах к товарищу по Центрифуге С. П. Боброву, он опускает проблему свободного стиха и утверждает:

По-моему, есть два размера: двухдольник и трехдольник, все остальное эпизодические вариации этих размеров [...]. Важнее то, что я не могу считать пиррихий или трибрахий за стопу и настаиваю на анексии [так в тексте] их к ближайшему ударению: U – | UUU – | UU – | U – | U – или U | – UUU | – UU | – U | – U | – цезура может создать новый вид анакрус – после цезуры (Аксенов 2008а: 91).

Эмфаза на тонический характер стиха (разделение на стопы с одним ударным слогом и с изменчивым безударным интервалом; невозможность безударных стоп) нам позволит приблизительно определить его несиллабо-тонические формы как ударные или акцентные стихи¹¹.

Наконец стоит заметить, что Аксенов не допускал практику изменения ритма декламационными средствами: он порицал современные

¹⁰ Тот самый принцип лежит в основе критики Аксенова на ритмическую прозу Андрея Белого, которую он считал замаскированными стихами: «Читать эту “мистификацию духа” особенно мучительно потому, что она написана белым стихом неважно качества, притом типографски искаженным под прозу» (Аксенов 1922б: 320).

¹¹ Употребляем эти термины, согласно определению М. Гаспарова (1993а: 142–143) и Б. Унбегауна (1956: 109), как стих с постоянным или изменчивым числом ударений (подобно силлабо-тонике, где существовали вольные формы), а не по определению Н. Богомолова (1995: 77) или А. Квятковского (1966: 314), согласно которым акцентный стих требует постоянного числа ударений в строке. Впрочем, выражение «ударный стих» употреблял и Аксенов, ссылаясь на несиллабо-тонические формы без упоминаний о числе ударений: «Ритмика русского языка и русского стихосложения. Отвлеченный ритм ударного стиха. Его разновидности. Формы. Стих и проза» (Аксенов 2008б: 87).

ему эксперименты акустической метрики западных ученых¹² и теории некоторых русских стиховедов (Андрей Белый, С. П. Бобров, Божидар) о возможности восстановить изохронию стоп посредством ускорения при чтении (подобно триолям, квартолям и квинтолям в музыке)¹³ или добавления паузы. Следовательно, ритм для него зависит исключительно от различных сочетаний ударных и безударных слогов; между прочим, это является общепринятым положением сегодняшнего стиховедения¹⁴.

Теперь, приступая к рассмотрению его собственных стихов, надо сразу заметить, что в ранних сборниках *Неуважительные основания* и *Эйфелеи* тексты с традиционными размерами не редкость (9 из 51)¹⁵: соблюдается чередование мужских и женских окончаний и нет сверхсхемных ударений; тем не менее избегается ритмическое однообразие благодаря непривычным многосложным безударным интервалам. В любом случае уже в этих сборниках очевидна ориентация на несиллабо-тоническую метрику, а в последующих произведениях (отдельные стихотворения и отрывки поэмы) фактически встречаются только экспериментальные формы между тонической и свободной системой¹⁶.

Во-первых, интересно обратить внимание на те случаи в его двух сборниках, когда Аксенов предлагает некоторые своеобразные отступления от силлабо-тоники: в «Эйфелее XXVI» (Аксенов 1918: 26) 22 из 32 строк составляются из ямбов (21 четырехстопный и 1 пятистопный), которые несистемно чередуются со строками, не соответствующими определенной схеме (за исключением одного четырехстопного хорее). В «Сколько б я не окрестил зулусов...» (Аксенов 1916: 41) установить в первых 8 стихах хореическую инерцию (можно поговорить о вольном хорее) несложно, но стр. 9 («Прочерчиваюсь без перспективы») уже не поддается стопному делению; в дальнейшем хорее чередуются с неопределенными размерами, как «По неокаемляемому говоруну, свет, мигни» (стр. 19) или «В этом перпендикулярном воздухе» (стр. 23). Такой же хореический стих со спорадическими отступлениями от метра замечается в «La tour Eiffel I» [так в тексте] (Аксенов 1916: 44–45). Высший уровень сложности наблюдается в «La tour Eiffel II» [так в тексте] (Аксенов 1916: 45–46): вначале сти-

¹² Он прежде всего возражал работам Поля Веррье (*Essai sur les principes de la métrique anglaise*, 1909 г.) и Э. Ландри (*La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, 1911 г.): «[Они] оперируют по внешним линиям и не строят формул для групп стихов, так что стих для них держится только звуками (эта точка зрения лично для меня неприемлема)» (Аксенов 2008а: 66).

¹³ Триоль – это фигура из 3 нот одинаковой длительности, которые в совокупности делятся, как 2 нормальные ноты того же достоинства; квартоль – 4 ноты как 3 нормальные ноты; квинтоль – 5 как 4.

¹⁴ Среди исключений стоит упомянуть работу Георгия Печорова (2003) о роли интонации в понимании стихотворного ритма Маяковского.

¹⁵ «Каденца из прошлого», «Меркаба», «Диалог» (Аксенов 1916: 4, 32–34); «Эйфелея III», «Эйфелея VII», «Эйфелея XI», «Эйфелея XIV», «Эйфелея XV», «Эйфелея XIX» (Аксенов 1918: 2–4, 8, 12–17, 19–20).

¹⁶ Исключение из правила – *Серенада* (1920 г.), в которой чередуются 4-стопные и 2-стопные ямбы.

хотворение напоминает 3-иктный дольник на фоне анапестической схемы (кстати, с непривычной для трехсложных размеров ритмикой трибрахия), далее встречаются более свободные ритмы (например, «Где сервируют научно препарированный поезд», стр. 32); а в конце (стр. 39–41) возвращается дольник. Подобная структура употребляется в «Эйфелее VIII» (Аксенов 1918: 9) и в «Эйфелее I» (Аксенов 1918: 1). Особенно интересным является это последнее стихотворение: в начале чередуются четырехстопные (нечетные строки) и двухстопные анапесты (четные строки); в центральной части (стр. 7–25) стихи будто постепенно «освобождаются» от начального размера, тем не менее сохраняя более или менее равное число ударений (в нечетных стихах с 3 до 5; в четных – с 2 до 3) и слогов (в нечетных – с 9 до 13; в четных – с 5 до 10) и случайные силлабо-тонические инерции (стр. 19: «Белая пена – согласие их помела»); в конечной части (стр. 26–40) наблюдается постепенное возвращение к ритму начала, хотя и с небольшими отступлениями (две последние строки являются дольниками).

Эти стихотворения, вероятно, отвечают единому принципу: вначале дается силлабо-тоническая форма, которая ориентирует нас на «автоматизированное» чтение; далее форма «деформируется» (иногда становится неузнаваемой), так что читательские ожидания обмануты, и автоматизм ломается; к концу возвращение к ритму начала указывает на циклический характер стихотворения и на присутствие базовой схемы на фоне всего текста. В итоге здесь возникает не эффект создания нового ритмического правила, а эффект нарушения старого. Эти формы сочетания регулярных и свободных размеров в одном тексте, являющиеся интересными для понимания «противосиллабо-тонической» поэтики автора, можно считать самобытной разновидностью так называемого «неупорядоченного» или «гетероморфного стиха»¹⁷, который тогда практиковали Хлебников и Александр Введенский, а к концу XX века – многие авторы, особенно Геннадий Айги и Генрих Сапгир.

С точки зрения метрической новости достойными внимания нам кажутся другие сочинения, в которых наблюдается полный отказ от силлабо-тоники в пользу чистой тоники: эпизодические ритмы двухсложных и трехсложных размеров в некоторых синтагмах стиха оказываются несистемными; невозможно распознать ни дольник, ни тактовик в качестве основного размера, так как часто встречаются длинные безударные ин-

¹⁷ См. определение А. Андреевой и Ю. Орлицкого (2009: 368), которые ввели этот термин: «[...] по мере развертывания текста в нем постоянно происходит изменение текущих конструктивных закономерностей стиховой структуры: “теряется” и вновь возникает рифма, отдельные строки имеют отчетливую силлабо-тоническую структуру, другие – тоническую; кроме того, могут встречаться и попарно зарифмованные строки раешника, и свободный стих. Варьируются также стопность стиха, объем клаузул, способы рифмовки и, соответственно, строфика. При этом строки аналогичной структуры, как правило, объединяются в небольшие (от двух до пяти и более строк) группы (строфоиды), что позволяет читателю выработать установку на тот или иной тип стиха, которая затем также закономерно нарушается».

тервалы (4 слога или больше), обусловленные многосложными словами. В таком случае можно говорить о некоей полиметрии, основанной на сочетании дольников, тактовиков и так называемых «строгих акцентных стихов» (безударные интервалы – до 4 слогов) и «многоинтервальных акцентных стихов» (5 или больше слогов)¹⁸. Однако при внимательном рассмотрении представляется возможным дать более точное определение стихотворной формы, относящейся к группе текстов Аксенова.

Речь идет прежде всего о 6 стихотворениях, которые, вполне вероятно, относятся к плану третьего сборника стихов «Оды и танцы» (Фарсетти 2015): «Изменчиво», «Темп вальса», «Довольно быстро», «Широко», «В восточном роде» (Аксенов 2008б: 146–149, 156–157), «Мерно потом быстро» (ОР ИМЛИ). Анализируя их, видно, что из итоговых 199 стр.: ударения в строку варьируются с 2 до 5, но у большинства строк 3 или 4 икта (88 %: 66 % с 3; 22 % с 4); число слогов идет с 5 до 17, большинство же строк имеет от 7 до 11 слогов (83 %; 45 % с 8 до 9). Интересно заметить, что приведенные средние данные 6 стихотворений очень похожи на данные, полученные из каждого отдельно взятого стихотворения:

	Широко	Мерно п. Быстро	Темп вальса	В вост. роде	До- вольно быстро	Измен- чиво	Средние данные
Частота ударных сл. в стр. (% 2/3/4/5)	18/71/7/4	12/69/19/0	19/66/12/3	12/71/17/0	3/89/8/9	11/50/28/11	8/66/22/4
% строк с числом слогов от 7 до 11	82%	93%	97%	92%	92 %	56 %	83 %

Небольшие отличия стихотворений, вероятно, зависят от ритмических особенностей каждого текста в соответствии с указанием заглавия, напоминающего обозначение музыкальных темпов: например, в «Широко» длинные междуударные интервалы придают ощущение медленности ритма, в противоположность «Довольно быстро», где междуударные интервалы и сами стихи в среднем короче; об этом уже подробно написано (Фарсетти 2014; 2015). В данном случае для нас важно другое: подобную форму можно описать не просто как акцентный стих, а как акцентный стих с тенденцией к 3–4-иктному и к 7–11-сложному. Иными словами, этот стих имеет некие ограничения с точки зрения числа слогов и ударений, подобно силлабо-тонике, и, таким образом, оказывается удивительно упорядоченным, тем временем избегая равномерности силлабо-тоники. Видимо, подобная форма отвечала склонности Аксенова к ритмам, упорядочивающим художественный материал, но в то же время достаточно свободным, близким к «живой речи».

¹⁸ Для определений этих терминов: Брейдо 1996. М. Гаспаров (1993а: 142) использует только термин «акцентный стих», или в случае народного стиха, когда междуиктовые интервалы эпизодически достигают 4 слогов, – «расшатанный тактовик» (Гаспаров 1997: 130).

Эта метрическая особенность не ограничена стихотворениями из проекта «Оды и танцы»; менее упорядоченно она встречается в стихотворениях «Курильщик», «22 mars 1914. Paris» (Аксенов 1916: 23, 40), «Эйфелея IX» и «Эйфелея XXV» (Аксенов 1918: 9–10, 25). Подобный принцип конструкции можно узнать в стихотворениях «По несмятой скатерти...», «До последней запятой не брошу...», «В тяжести вся опора...», «Снова славится вечер властный...» (Аксенов 1916: 7–12, 22, 27), которые имеют стихи от 1 до 4 икта (на похожей частоте), а слоги обычно варьируются от 5 до 11; в стихотворениях «Эйфелея IV», «Эйфелея XIII» и «Эйфелея XXIX» (Аксенов 1918: 4, 14–15, 28), которые имеют больше всего 2 и 3 икта (соответственно: 37 % + 44 %; 37 % + 54 %; 23 % + 57 %), а большинство слогов варьируется от 7 до 11. Еще раз можно сблизить опыт Аксенова с современными опытами: теперь речь идет о В. Маяковском, К. Большакове, В. Шершеневиче, которых можно считать основоположниками русского тонического стиха в начале 10-х гг. (Дроздков 2014); дальнейшие исследования могли бы попытаться установить, чем и насколько отличается форма Аксенова (предлагаем ее назвать «довольно упорядоченный тонический стих») от форм этих и других поэтов начала XX века.

Помимо того, Аксенов экспериментировал с более свободными формами (хотя всегда с рифмой), в которых трудно уловить даже приблизительную регулярность в числе слогов и ударений: это случай с отрывками из поэмы «Первое» и «Второе» (ударения/стр. 1–11, число слогов 1–32), стихотворений «Перчатки, щетка и подсвечник» (ударения/стр. 2–10, число слогов 6–35) (Аксенов 1916: 21) и немного более упорядоченно «Диагноз» (2–8; 5–23) (Аксенов 1916: 35), «Эйфелея XII» (1–7; 4–21) и «Эйфелея XXIV» (1–7; 3–21) (Аксенов 1918: 14, 25). Такие стихи можно приписать либо к верлибру, либо к акцентному стиху, в зависимости от определения (см. примеч. 11); они не отличаются большим своеобразием в контексте эпохи.

Наоборот, особый интерес представляет размер, использованный в трех стихотворениях сборника *Эйфелеев* (V, X, XXX): чрезвычайно длинные рифмованные стихи (до 60 слогов и больше, 25 в среднем). Часто использованы богатые рифмы (как повороты/вороты): наверное, для того, чтобы воспринимать слухом подобный стих как стих, поэт хотел усилить звуковую ощутимость конца строки. По такой же причине, видимо, в длинных строках Аксенов использовал парную рифму (в V: 40 стр. из 53; в X: 50 стр. из 74; в XXX: 40 стр. из 54); перекрестная рифма, обычная у Аксенова, встречается лишь в более коротких строках.

В этом случае для создания такой необычной формы, как нам кажется, Аксенов реализовал своеобразное слияние противоположных несиллабо-тонических образцов.

Один образец – это раешный стих, фольклорная форма, которую, тем не менее, употребляли многие писатели как подражание народной поэзии (см. *Сказка о попе и работнике его Балде* Пушкина и эксперименты Хлебникова), в том числе Демьян Бедный в своей сатире и Маяковский в

агитационных стихах (Квятковский 1966: 235–237; Богомолов 1995: 80–82). Эти три оды Аксенова напоминают раешный стих из-за использования парной рифмы (даже с соблюдением чередования мужских и женских окончаний), из-за отсутствия силлабо-тонических констант и из-за шуточного и сатирического характера, подчеркнутого комическими рифмами. Например, в стр. 13–14 «Эйфелеи V»: «Видел Ты меня в бане, видел меня пьяным, видел меня во всех видах и даже / Не под смоковницей, а в гостинице Эрмитаже» (Аксенов 1918: 5), или морковь/любовь (во вкусе Саши Черного) в стр. 11–12 «Эйфелеи X». Иногда шутка доходит до богохульства, впрочем достаточно типичный элемент антикультуры народа¹⁹; в «Эйфелее V» (стр. 48–49): «Да ведь это, собственно то говоря, еще не известно, кто сопутствует Христу при втором пришествии, а когда был приход первый / Записано единогласно, что любимым обществом Его были портовые моряки, земские стражники и святые стервы» (Аксенов 1918: 6).

Намеки на религию дают нам возможность предположить, что другой образец Аксенова – христианские стихи Александра Добролюбова. В сборнике *Из книги невидимой* (1905) встречаются стихотворения с очень длинными строками, как у Аксенова, хотя нерифмованными: «Господи, благослови меня ходить спокойно, делать благо не торопясь, чтоб я не делал его только по видимости, чтоб не забывать мне душу блага. / Суетные скорые мысли современных людей удали от меня, потому что я вижу речку Твою – спокойную, тихую. / Господи, Ты знаешь меня, я вышел к людям, к их ученьям, к их книгам – только ради братьев моих – чтоб чужие оружия не победили смиренных братьев моих. / Господи, благослови чтоб [...]» (Добролюбов 1983: 144). В «Эйфелее V» (стр. 12–14) наблюдаются подобные обращения к Богу, но, очевидно, в пародическом духе: «Господи, да не сам ли Ты возложил крест на ишачку и на ишака. / Видел Ты меня в бане, видел меня пьяным, видел меня во всех видах и даже / Не под смоковницей, а в гостинице Эрмитаже» (Аксенов 1918: 5). Трудно предположить, что такой знаток метрики и символистской поэзии, как Аксенов, не был знаком с этими крайними опытами. В то же время он мог намекать и на сборник стихов Поля Клоделя *Corona benignitatis anni Dei* (1915 г.)²⁰: помимо заметной длины строк и религиозного содержания, здесь встречается и парная рифма.

En ce petit matin de l'An tout neuf, quand le givre sous les pieds est criant
comme du cristal,
Et que la terre en brillant, future, apparaît dans son vêtement baptismal,

¹⁹ Борис Успенский (1994: 131–132) считает непристойность и глумление над христианским культом формами антиповедения народа, который полностью не отказался от языческих обрядов и нравов и поэтому противопоставляет их ценностям высокой христианской культуры.

²⁰ В письмах С. П. Боброву Аксенов (2008а: 71, 74) просит оформить фронтиспис *Неуважительных оснований* по образцу какойто книги Клоделя: сопоставление фронтисписов дало нам возможность предположить, что речь идет скорее об этом сборнике стихов 1915 г., чем о трактате *L'art poétique* (1907 г.), как думает Н. Л. Адаскина (2008: 508).

Jésus, fruit de l'ancien Désir, maintenant que Décembre est fini,
Se manifeste, qui commence, dans le rayonnement de l'Épiphanie (Claudel
1915: 16).

Совпадения ли это или указанные тексты были действительно объектом пародии Аксенова²¹; безусловно, в его стихе узнаются реминисценции церковных жанров: с некоторой осторожностью можно провести параллель с молитвословным стихом²² (по образцу поэзии Добролюбова), в его сочинениях, несомненно, замечается шуточное обыгрывание доксологии («Так, потому что пора, и Тот, Чья власть / Поставила горы, Кто повелел свет, положил магниту северюг / Чьи Одного Сила, Слава, Престолы, Господства» (Аксенов 1918: 4–5), ср. «Ибо Твое есть царство и сила и слава во веки веков»), акафиста («Радуйся, прибежище наше, высь наша, ласкание наше; радуйся, столп и утверждение наше, самая высокая на всем Земном шаре, из крестового железа склепанная, радуйся, публичная башня» (Аксенов 1918: 6)) и первой заповеди («Нет мне иного палладиума, кроме Тебя – публичная, / Нет мне иного откровения, кроме чести Твоей открытости» (Аксенов 1918: 11)).

Интересно, что лексика и символика религии использованы не только в функции богохульства (которая, как мы сказали, объясняется ориентацией на жанр раешного стиха), но и для обожествления Эйфелевой башни: «И нет мне дела до тех, кто теперь не знал Тебя, кто не молится Тебе, кто не верит в Тебя, – кто меня бедней» (Аксенов 1918: 30); крест Христа сравнивается с многочисленными крестами башни («[...] сколько на башне совершено распятий. / Распятий энергии, связывающей и тайно образующей металла молекулы, / Херувимы звенящие системы неразрывной крепости» (Аксенов 1918: 11)). В других стихах одного и того же сборника встречаются намеки на евангельский чудесный лов рыбы (сравнение между рыбной сетью и сетью башни): «Сетью закинута на / Город, что не найти острее, / Как на тот, незадачливый борт / Ловли, в полночь, Генисарета... / И по-прежнему этот жест простерт / Над злобой всякого поэта» (Аксенов 1918: 9); еще можно заметить, что сеть башни определяется как «душеспасительная» (Аксенов 1918: 24), а это отсылает к словосочетанию «душеспасительные книги»; помимо этого, башня

²¹ Среди возможных интертекстов можно еще выделить *Les Pâques à New York* Блеза Сандрара (1912 г.) и *Zone* Гийома Аполлинера (1913 г.), два из самых известных авангардных стихотворений того времени. В большей степени удивительным сходством в теме, нежели структурой стиха (стихи с парной рифмой не такие длинные) они напоминают три оды Аксенова: отношение между современной урбанизацией и христианской верой. У Сандрара выражается чувство трагического одиночества, испытанное в обезличивающих городах, где религиозные ценности потеряны. Ближе к чувству Аксенова оказывается Аполлинер, из-за иронии, направленной к отсталости Европы, которая еще подавлена наследием древней культуры, несмотря на технический и научный прогресс.

²² В определении этой формы, возникшей как перевод библейских псалмов, большую роль играют интонация и синтаксические параллелизмы, часто в форме анафоры и повторений религиозных формул (Тарановский 1968). Такие элементы встречаются недостаточно систематически у Аксенова.

сопоставляется с Девой Марией («Железная и пламенная дева» (Аксенов 1918: 16) также с использованием эпитета «лилия».

Как нам кажется, в итоге в этих трех стихотворениях реализуется главная идея целого сборника: прославление Эйфелевой башни (символ технологического прогресса), которое выражается также в форме культа техники взамен христианства. Подобная концепция передана не только лексикой, но и метрическими средствами²³, т. е. возможностью уловить при чтении стихотворные формы с присущими им противоположными значениями: раешный стих, комический характер которого способствует унижению религии, и христианский стих, восхваляющий характер которого способствует превозношению науки (путем замещения божественных имен Эйфелевой башней в церковных формулах), не без тонкой иронии²⁴.

Последняя заметная форма Аксенова – это один из редких случаев силлабического стиха в начале XX века²⁵. Речь идет об «Эйфелее ХХII» (Аксенов 1918: 23):

Аспидом мансарды, рустами их зданий,
Оплетаешь Милой поющие токи
Дымчатый вершитель моих назиданий
Многоок далекий.
Сняв со счет лет двести; бурбонских историй
Знамена по ветру, летает там пудра,
Где ныне прославлен одной из факторий
Руконог премудро.
А в месте почета, шелками облитый
Смотрел как проносят эспантон и банник
Подбородком острым, рвя линии свиты
Риторист посланник.
Определив тесно в небо выспрь улета
Перенапрягая лук словесных радуг
Незаконоломно буднего намета
Цифровых укладок
Устраивал тайну. Перевоплощений
Отвергнуты нами буддистские басни
Но не отрицаем иных прощений:
Кто простит прекрасней

²³ Согласно М. Гаспарову (1999: 12), «[д]ля впечатления от стихотворного текста ритм оказывается важнее, чем словесное наполнение». По этому поводу он говорил о «памяти метра» (там же: 16), предполагая «экспрессивный/семантический ореол стихотворного размера» (там же: 13).

²⁴ Аксенову были чужды тенденции идолопоклонства современной технологии подобно «modernolatria» итальянского футуризма и французского *Paroxysme*.

²⁵ М. Гаспаров (1993а: 145–148) приводит только редчайшие образцы В. Жаботинского (Перевод из Х. Н. Бялика), С. Шервинского (Из *Стихов об Италии*), и Н. Гумилева (перевод из Т. Готье); Н. Богомолов (1995: 32) ссылается на перевод Мандельштама из Петрарки. Общая черта этих опытов – стилизация иностранных систем стихосложения (и в переводе, и в собственных стихах). Во второй половине XX века можно заметить ближе к случаю Аксенова стилизацию Кантемира И. Бродским (там же).

Башни среброкудровой, ввысь бьющей гнев слова?
 «Завет, данный нами, всетаки чтите ль?»
 Спрашивает строго с подзвездного крова
 Кантемиручитель.

Стихотворение состоит из шести четверостиший, каждое из которых имеет три 12-сложного с женской цезурой после шестого слога и один 6-сложный. Нет сомнений, что метрическая схема – силлабическая: обязательное ударение на пятом слоге каждого полустихия способствовало бы хорейской инерции, но частое отсутствие ударения на нечетных слогах не позволяет ощутить силлабо-тонику; помимо того, все окончания строки – женские. Все же надо заметить, что двенадцатисложный стих был очень редким в русской силлабической традиции между XVII и XVIII веками: как правило, употреблялись размеры польского происхождения: 8-сложный (4+4), 11-сложный (5+6), и больше всего 13-сложный (7+6) (Гаспаров 2000: 32–33). В *Письме Харитона Макетина...* (1742–1743) Кантемир допускал 12-сложный (6+6), но, как и все его предшественники, он обычно использовал 13-сложный (в том числе в его знаменитых сатирах)²⁶. Кроме того, для Кантемира цезура в 12-сложном (как и в других размерах) могла быть мужской или дактилической: ударение могло стоять на шестом или на четвертом слоге, таким образом избегая эффекта двойного 6-сложного.

Иными словами, силлабический стих Аксенова ощущается как экспериментальный: замечаются некоторые крайние ритмические эффекты: однословные полустихия («Перенапрягая», «незаконоломно», «перевоплощений»), межстрофные переносы, очень редкие в русской поэзии (Гаспаров 1993б: 15), и некоторые отступления от метра (включение двух 11-сложных и одного 13-сложного). Возможно, Аксенов хотел использовать форму, отсылающую и к давней традиции силлабики, и к креативной свободе авангарда, чтобы реализовать то самое слияние прошлого и настоящего, которое наблюдается в плане содержания. В первом 4-стишии встречаются намеки на Париж начала XX века («поющие токи» – радио, иллюминация Эйфелевой башни), во втором и в третьем – на Париж XVIII в. («Сняв со счет лет двести»), где жил «риторист посланник» Кантемир. В последнем 4-стишии два времени объединяются: загробный голос Кантемира звучит в XX веке, спрашивая о почитании какого-то завета. Вероятно, религиозные слова подразумевают соблюдение правил силлабики (в четвертой строфе намек на поэтическую технику, см. «лук словесных радуг»).

Именно распознавание силлабики в этом стихотворении позволяет нам думать, что на Кантемира автор ссылается из-за его деятельности в качестве теоретика стиха: он даже мог бы служить эмблемой всей русской силлабической системы, так как выражается во множественном числе

²⁶ «[...] на 2610 стихов Кантемира, написанных после 1742 г., имеется всего один двенадцатисложный стих, остальные – все тринадцатисложные» (Тимофеев 1928: 45).

(«завет, данный нами»). На вопрос «учителя» («завет» силлабических поэтов соблюдается в XX веке?) Аксенов как будто отвечает самим выбором метра. Не стоит забывать, что Кантемир попытался реформировать силлабический стих против применения немецкой системы, и что развитие силлабики, согласно идее Аксенова, естественно привело бы к верлибру (см. выше). Итак, XVIII и XX века считаются тесно связанными, потому что в первом эволюционный процесс силлабики прервался, а в другом должна была бы реализоваться его последняя стадия. С этой точки зрения текст Аксенова – знак почета «несправедливо» покинутой два века назад силлабической поэзии, которая позволила бы русскому стихосложению снискать те же технические достижения, что и у западных стихосложений, в частности у французского. Кажется, что технологическое развитие, восхваленное в содержании *Эйфелеев*²⁷, отражено и в разнообразных попытках Аксенова развить русское стихосложение, которые встречаются не только в этом сборнике (см. выше).

Хотя рассмотренная форма является уникалом в творчестве Аксенова, бегло заметим, что еще два коротких текста (4-стишия) из *Неуважительных оснований* напоминают «авангардную» силлабику. В «Не надо ни боксировать, ни фехтовать, ни плавать...» (Аксенов 1916: 26), несмотря на очевидный ямбический ритм первой строки, узнается силлабическая равномерность: нечетные строки имеют 15 слогов, а четные 19, с женским окончанием и достаточно ровными полустишиями (8+7 и 7+8, с дактилической и мужской цезурой; 11+8 и 12+7 с женской цезурой); в «Милые мои друзья! – Облака, облака в улице...» (Аксенов 1916: 42) три строки 15-сложные (если учитывать сверхсхемное дактилическое окончание первой строки) и одна 13-сложная, хотя трудно отличить цезуру. В любом случае, можно считать эти стихи очередными ритмическими экспериментами с тенденцией в этот раз к силлабическому регулированию.

Невероятное богатство стихотворных форм Аксенова может наконец быть осознанным в полной мере. Тогдашний (и последующий) слабый интерес критики к его стихам не способствовал обнаружению таких новшеств в контексте эпохи и русского стихосложения вообще. Поэтому независимо от художественной ценности поэзии Аксенова в целом не стоит сомневаться в значительности его фигуры для истории русской метрики.

ЛИТЕРАТУРА

- Адашкина Наталья. «Комментарий». Аксенов Иван. *Из творческого наследия*. Т. 1. Москва: РА, 2008: 486–638.
- Аксенов Иван. *Неуважительные основания*. Москва: Центрифуга, 1916.
- Аксенов Иван. *Эйфелеи* [1918]. Отдел редких книг. Историческая библиотека. Москва.
- Аксенов Иван. «[Рецензия] Журналы. “Пролетарская культура” №№ 13–14. – “Кузнеца” №№ 1–3. – “Творчество” №№ 5–6. – “Москва” №№ 4–5. “Красный балтиец” № 1.

²⁷ Заметим, что обычное в этом сборнике восхваление Эйфелевой башни наперекор религии встречается и в настоящем стихотворении (стр. 17–22).

- «Красноармеец» №№ 18, 20–22. «Раненый красноармеец» № 1. «Красный пахарь» № 8. – «Лава» № 2». *Художественное слово* 2 (1920): 66–67.
- Аксенов Иван. «[Рецензия] Сто пятьдесят [так в тексте] миллионов. Поэма. М. 1921 г. Госиздат». *Печать и революция* 2 (1921): 205–206.
- Аксенов Иван. «К беспорядку дня». Лапин Борис и др. *Московский Парнас. Сборник второй*. Москва, 1922: 3–11.
- Аксенов Иван. «[Рецензия] Андрей Белый. Офейра. М. 1922». *Печать и революция* 7 (1922): 319–320.
- Аксенов Иван. «[Рецензия] Илья Сельвинский. Записки поэта. Повесть. Гиз. М. 1928 г. Стр. 94. Со вкладным листом. Ц. 1 р. 25 к.». *Красная новь* 4 (1928): 241–243.
- Аксенов Иван. *Из творческого наследия*. Т. 1. Москва: РА, 2008.
- Аксенов Иван. *Из творческого наследия*. Т. 2. Москва: РА, 2008.
- Аксенов Иван. «Мерно потом быстро». Отдел рукописей Института мировой литературы. Москва. Ф. 15. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 3.
- Андреева Анна, Орлицкий Юрий, «Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии». Прохоров Александр, Скулачева Татьяна (ред.). *Славянский стих VIII: Стих, язык, смысл*. Москва: Языки славянских культур, 2009: 365–389.
- Богомолов Николай. *Стихотворная речь*. Москва: Интерпракс, 1995.
- Брейдо Евгений. «Акцентный стих Маяковского». Бак Дмитрий и др. (ред.). *Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова*. Москва: РГГУ, 1996: 51–60.
- Гаспаров Михаил. «Русский ямб и английский ямб». Ярцева Виктория (ред.). *Philologica. Исследования по языку и литературе*. Ленинград: Наука, 1973: 408–415.
- Гаспаров Михаил. «Буквализм словесный против буквализма ритмического (неизданный перевод из «Пана Тадеуша»)». Шапир Максим (ред.). *Quinquagenario Alexandri P'ušini oblata*. Москва: MGU, 1990: 53–62.
- Гаспаров Михаил. *Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях*. Москва: Высшая школа, 1993.
- Гаспаров Михаил. «Стих и грамматика. Введение». Красильникова Елена (ред.). *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста*. Москва: Наука, 1993: 14–20.
- Гаспаров Михаил. «Русский народный стих и его литературные имитации». Гаспаров Михаил. *Избранные труды*. Т. III. *О стихе*. Москва, Языки русской культуры, 1997: 54–131.
- Гаспаров Михаил. *Метр и мысль*. Москва: РГГУ, 1999.
- Гаспаров Михаил. *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. 2-е изд. (дополненное). Москва: Фортуна Лимитед, 2000.
- Давыдов Данила. «Сергей Нельдихен: поэзия и репутация». Нельдихен Сергей. *Органное многоголосье*. Москва: ОГИ, 2013: 7–26.
- Добролюбов Александр. *Сочинения*. Т. 2. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1983.
- Дроздов Владимир. *Dum spiro spero: О Вадиме Шершеневиче, и не только: Статьи. Разыскания. Публикации*. Москва: Водолей, 2014.
- Иванов Георгий. «[Рецензия] СОПО. I-й Сборник стихов. Издание московского союза поэтов Р.С.Ф.С.Р. 4-й год I-го века». *Альманах Цеха поэтов*. Кн. 2. Петроград, 1921: 77–78.
- Квятковский Александр. *Поэтический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1966.
- Орлицкий Юрий. «Русский верлибр: мифы и мнения». *Арион* 3 (1995): 85–91.
- Орлицкий Юрий. «Свободный стих в русской поэзии, критике и литературоведении». Бак Дмитрий (ред.). *Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова*. Москва: РГГУ, 1996: 203–220.
- Орлицкий Юрий. *Стих и проза в русской литературе*. Москва: РГГУ, 2002.
- Печоров Георгий. *В. В. Маяковский и XXI век: эстетический кодекс чести, эстетика и поэтика в его творчестве*. Москва: РИЦ «Альфа», 2003.
- Пяст Владимир. *Современное стиховедение. Ритмика*. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1931.
- Тарановский Кирилл. «Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI–XIII вв.». Kučera Henry (ред.). *American Contributions to the VI International Congress of Slavists. Prague, 1968, August 7–13. Vol. I. Linguistic Contributions*. The Hague – Paris: Mouton, 1968: 377–394.

- Тарлинская Марина. «Ритмический буквализм? О том, как Иван Аксенов переводил Елизаветинцев». Гаспаров Михаил, Скулачева Татьяна (ред.). *Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. Материалы международной конференции 19–23 июня 1995 г.* Москва: Наука, 1996: 147–155.
- Тимофеев Леонид «Силлабический стих». Петровский Михаил, Ярхо Борис (ред.). *Ars poetica. Сборник статей.* Вып. II. *Стих и проза.* Москва: ГАХН, 1928: 37–71.
- Успенский Борис «“Заветные сказки” А. Н. Афанасьева». Успенский Борис. *Избранные труды.* Т. 2. Москва: Гнозис, 1994: 129–150.
- Фарсетти Алессандро. «Место музыки в творчестве поэта-футуриста И. А. Аксенова». Гузаиров Тимур (ред.). *Русская филология.* 25. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2014: 234–242.
- Фарсетти Алессандро. «Из наследия русского авангарда: неизвестная книга стихов Ивана Аксенова “Оды и танцы”». Новицкас Любовь, Першкина Анастасия, Федотов Андрей (ред.). *Текстология и историко-литературный процесс: III Международная конференция молодых исследователей: Сборник статей.* Москва: Лидер, 2015 (печатается).
- Черникова Галина. *Поэтика русского верлибра во второй половине XX века.* Астрахань, 2005.
- Шенгели Георгий. *Техника стиха.* Москва: Советский писатель, 1940.
- Якобсон Роман. *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским.* Берлин: «Опояз» – МЛК, 1923.
- Bailey James. “The Evolution and Structure of the Russian Iambic Pentameter from 1880 to 1922”. *International Journal of Slavic Linguistics* XVI (1973): 119–146.
- Claudel Paul. *Corona Benignitatis anni Dei.* Paris: NRF, 1915.
- Janecek Gerald. *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930.* Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Lazzarin Francesca. “Al crocevia di modernismo e avanguardia. Al’imetr. Tragorel’ef v prozostiche (1919-1921) di M. A. Zenkevič”. *Russica Romana* XVIII (2011): 33–57.
- Unbegaun Boris. *Russian versification.* Oxford: Clarendon Press, 1956.

Алесандро Фарсети

ОПИС РУСКОГ СТИХА ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА: АВАНГАРДНИ ОГЛЕД ИВАНА АКСЈОНОВА

Резиме

Песничке форме футуристе И. А. Аксјонова (1884–1935) до сада нису привлачиле пажњу истраживача руске поезије почетка XX века. Међутим, у његовим стиховима можемо пратити велики избор алтернативе силабо-тонике, који не представљају само одјек експеримената, карактеристичних за дату епоху, него и прилично самосвојна (премда и маргинална) метричка решења, која одступају од општеприхваћених класификација у верологији. Поред својеврне особености «хетероморфног стиха» (почетна силабо-тоничка форма се замењује у даљем тексту тоничком или слободном, а на крају се враћа силабо-тоници), срећемо посебне акценатске стихове с тенденцијом да имају сличан (а не истоветан) број иктуса и слогова (предложили смо дефиницију «веома уређеног акценатског стиха»), невероватно дугачке (до 50 слогова) римоване стихове, а такође експерименталне силабичке стихове. Осим тога, испољавање употребљених стиховних облика понекад оријентише на схватање текстова, у складу са семантиком, обично ушифрованом у метар: тако, у једном случају препознајемо чудан спој хришћанског стиха Доброљубова и фолклорног стиха, што истиче подругљив и истовремено одички карактер текста.

Кључне речи: Иван Аксјонов, хетероморфни стих, веома уређен акценатски стих, силабички стих, семантика метра.