



Информация для цитирования:

Богданова О. В. Футуристические эксперименты в ранней поэзии Сергея Третьякова / О. В. Богданова // Научный диалог. — 2026. — Т. 15, № 1. — С. 240—263. — DOI: 10.24224/2227-1295-2026-15-1-240-263.

Bogdanova, O. V. (2026). Futurist Experiments in Early Poetry of Sergei Tretyakov. *Nauchnyi dialog*, 15 (1): 240-263. DOI: 10.24224/2227-1295-2026-15-1-240-263. (In Russ.).



Web of Science™



DOAJ



Перечень рецензируемых изданий ВАК при Минобрнауки РФ

Футуристические эксперименты в ранней поэзии Сергея Третьякова

Богданова Ольга Владимировна

orcid.org/0000-0001-6007-7657

ResearcherID: C-5907-2016

ScopusAuthorID 57219902824

доктор филологических наук,

профессор,

кафедра культурологии,

педагогике и искусств

olgabogdanova03@mail.ru

Русская христианская гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского
(Санкт-Петербург, Россия)

Благодарности:

Исследование выполнено
при поддержке

Российского научного фонда,

проект № 25-18-00764

(Русская христианская

гуманитарная академия

им. Ф. М. Достоевского)

Futurist Experiments in Early Poetry of Sergei Tretyakov

Olga V. Bogdanova

orcid.org/0000-0001-6007-7657

ResearcherID: C-5907-2016

ScopusAuthorID 57219902824

Doctor of Philology, Professor,

Department of Cultural Studies,

Pedagogy and Arts

olgabogdanova03@mail.ru

Russian Christian Academy
for Humanities named after
Fyodor Dostoevsky
(St. Petersburg, Russia)

Acknowledgments:

The research was supported
by the Russian Science Foundation,

Project № 25-18-00764

(Russian Christian Academy

for Humanities named after

Fyodor Dostoevsky)

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Предложена интерпретация ряда футуристических текстов поэта-авангардиста Сергея Третьякова, крайне редко привлекаемых к детальному филологическому анализу. На материале первого поэтического сборника С. Третьякова «Железная пауза» показано, что идейная убежденность молодого автора обостряла позицию его лирического «мы», вызывая к самоотверженному служению всему новому и прогрессивному. Проанализирована динамика внедрения экспериментальных практик в поэзию «умеренного» (как принято считать) представителя литературного объединения «Мезонин поэзии», обнаруживающего острую склонность к художническому поиску и поэтической игре. Если ранее при обращении к поэзии Третьякова критики в основном ограничивались наблюдениями над новоязом поэта, приемами его словотворчества, то в данной работе выявлены тенденции поэтического живописания футуриста, использованные в его стихотворном буквенном тексте зримых тактик живописи и графики. В контексте творчества радикальных футуристов-гилейцев показано, что в поэзию Третьякова активно входили стратегии совмещения вербального и визуального, активации роли и функции цвета, а также выстраивания графического абриса стиха («Веер», «Дорога»). Сделан вывод, что, вопреки кратковременному вхождению С. Третьякова в группу «Мезонин поэзии», к настоящему времени выявлено много материала, сформулировано больше оснований, чтобы числить поэта не среди эгофутуристов или центристов, но среди кубофутуристов-гилейцев.

Ключевые слова:

сборник *Железная пауза*; Сергей Третьяков; футуристы; презентисты; эгофутуризм; кубофутуризм; графический рисунок.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

This study offers an interpretation of several futurist texts by avant-garde poet Sergei Tretyakov that have rarely been subjected to detailed philological analysis. Drawing on materials from Tretyakov's first poetry collection, "Iron Pause," it demonstrates how the young author's ideological commitment intensified his lyrical "we" stance, calling for selfless service to all things new and progressive. The dynamics of experimental practices being introduced into the poetry of a so-called moderate member of the literary group "Mezzanine of Poetry" are examined, revealing a sharp inclination toward artistic exploration and poetic playfulness. While previous studies focusing on Tretyakov's poetry primarily highlighted observations about neologisms and word creation techniques, this work identifies trends in poetic representation characteristic of futurists, such as visual strategies in graphic design and painterly tactics used within the verbal text itself. Within the context of radical Futurist-Gileans' creative output, it is shown that Tretyakov actively incorporated strategies combining verbal and visual elements, emphasizing color usage and shaping the graphic outline of verse ("Fan," "Road"). It concludes that despite Tretyakov's brief association with the Mezzanine of Poetry group, there is now sufficient evidence to consider him not among egofuturists or centrists but rather among cubo-futurist Gileans.

Key words:

Iron Pause anthology; Sergei Tretyakov; Futurists; Presentists; Egofuturism; Cubo-Futurism; Graphic Design.



Футуристические эксперименты в ранней поэзии Сергея Третьякова

© Богданова О. В., 2026

1. Введение = Introduction

Начало XX века, решительное и радикальное, породило мощное движение авангарда во всех направлениях: в самой жизни и в культуре, в промышленном производстве и в искусстве, в мире материальном и духовном. Поразительные эпохальные открытия и научные достижения рубежа веков резко сместили акценты жизненной парадигмы: человек оказался в немыслимом ранее фантастическом мире, где принципиально трансформировались представления о времени и скорости, о пространстве и свете, об атомической сложности мельчайшего клеточного организма и безграничности простора космической Вселенной. Автомобили, аэропланы, поезда, паровые двигатели, электрические станции, химические лаборатории открывали почти безграничные возможности пересоздания мира, масштабно расширяли перспективы построения будущего.

Образ нового мира требовал новых форм его отражения. В начале XX века искусство безраздельно отдавало себя служению будущему, искало пути и способы творения новой культуры. Каждый художник, музыкант, литератор, архитектор или скульптор предлагал свои формы эстетического преобразования социума и пути активного внедрения в фантазийно (не)реальную жизнь. Едва ли не каждый создатель-творец формулировал свою идейно-эстетическую программу и искал ее реализации в практике художнического воплощения.

В рамках авангардного искусства самыми решительными и дерзкими мечтателями оказались будущники, бюджетяне, футуристы, в недрах своего течения представленные несколькими объединениями — кубофутуризм, эгофутуризм, футуристы-центристы («Центрифуга»), футуристы-презентисты («Мезонин поэзии») и др. Очевидно, что литературные объединения формировались по убеждениям участников и их приверженности эстетической платформе, но по сути своей они были подвижны и текучи, подвержены диффузии и взаимовлиянию. Неслучайно каждое из означенных

объединений имело свои множественные ответвления, переживало структурные трансформации, становилось опорой для возникновения новых эстетических модификаций. Исследователи нередко констатируют факты творческой конвергенции, например, эксплицируют эгофутуристические северянинские нотки у кубофутуристов «Гилей» и наоборот. В этом смысле любопытна фигура Сергея Третьякова (1892—1937), поэта-футуриста, представителя одного из течений русского авангарда.

Среди современников имя Сергея Третьякова стояло в первом ряду. По оценке В. Брюсова, Третьяков входил в четверку поэтов (вслед за В. Маяковским, Б. Пастернаком, Н. Асеевым), которые находились «в центре футуризма» и предлагали «законченные образцы того, чего может достичь футуризм» [Брюсов, 1990, с. 596].

С. Третьяков входил в футуристическое объединение «Мезонин поэзии», которое было создано в Москве осенью 1913 года по инициативе В. Шершеневича вокруг одноименного издательства. Среди ярких представителей «Мезонина поэзии», наряду с В. Шершеневичем и С. Третьяковым, были поэты Р. Ивнев, Л. Зак, К. Большаков, Б. Лавренев, художник Б. Фриденсон. Поэтическое объединение не имело выраженной эстетической платформы. С одной стороны, по видимости, оно тяготело к стратегиям И. Северянина, потому нестрого квалифицировалось как «московский эгофутуризм». С другой — ощутимой чертой «Мезонина поэзии» была футуристическая умеренность, сближавшая его с «Центрифугой». Сами участники — в противовес будущникам — мыслили себя настоящими и, как и футуристы, на латинский манер именовались презентистами (презантистами). Объединение просуществовало весьма недолгое время и распалось весной 1914 года из-за отсутствия эстетической общности. В. Шершеневич стал зачинателем нового поэтического течения — имажинизма, прочие участники «Мезонина поэзии» примкнули к иным группировкам (в том числе к «Центрифуге»), позднее организовали новые объединения (например, дальневосточное «Творчество») или остались вне их. Несмотря на краткий период деятельности объединения, имя Сергея Третьякова прочно связывается критикой именно с «Мезонином поэзии» (даже будучи растянутым на года [Капинос, 2019, с. 57]), однако литературное наследие поэта свидетельствует об ином.

2. Материал, методы, обзор = Material, methods, review

Поэтическим творчеством С. Третьякова исследователи занимались крайне мало, причем в России значительно реже, чем на Западе. До появления в 2019 году в московском издательстве «Рутения» собрания стихов и статей о поэзии произведения поэта были очень скромно представлены

в редких сборниках поэзии русского футуризма [Русская поэзия XX века ..., 1991; Русская поэзия «серебряного века» ..., 1993; Поэзия русского футуризма ..., 1999]. Собрание «Итого», названное так же, как и один из поэтических сборников Третьякова 1920-х годов, наряду с разножанровым наследием писателя вобрало в себя и основные критические работы по его творчеству (статьи Т. Хофманн, С. Бирюкова, Ю. Орлицкого, А. Россомахина), и максимально полную на сегодняшний день библиографию поэта. Уникальное издание дает возможность взглянуть в литературное творчество С. Третьякова и углубить представление о нем. Только после выхода собрания «Рутении» в России прошла волна разных по значимости исследований по творчеству С. Третьякова [Баринов, 2019; Капинос, 2019; Чубаров, 2019; Львов, 2020; Сохарева, 2021; Тропкина, 2022; Арсеньев, 2023; Бирюков, 2024 и др.].

С. Третьяков выпустил 7 авторских сборников: «Железная пауза» (1919), «Ясныш» (1922), «Итого» (1924), «Октябrevичи» (1924), «Рычи, Китай!» (1926), «Ли-Ян упрям» (1927), «Речевик» (1929). В рамках данной статьи наш интерес ориентирован на период взлета футуристического авангарда в России, 1910—1914 годы, поэтому к рассмотрению взят первый сборник стихов Третьякова «Железная пауза».

Трудность в осмыслении творчества С. Третьякова состоит в том, что факты биографии поэта полностью не восстановлены. О первом сборнике поэта существует представление, что тот был подготовлен в Москве в 1915 году, готовился к изданию, но оно не состоялось ни в 1915 (как пишет критика [Хофманн, 2019, с. 732]), ни в 1916 (как утверждает сам поэт [Третьяков, 1919, с. 3]) годах. Первый сборник поэта вышел уже в 1919 году во Владивостоке, где тогда находился Третьяков. Состав несуществующего издания (как и его точное название) не известен, только предположительно можно считать, что «Железная пауза» и есть тот сборник, который был подготовлен поэтом четырьмя годами ранее в совершенно иных обстоятельствах. Но резонно предположить и другое — что состав сборника подвергался существенным изменениям. О том же говорит и поэт в предисловии к сборнику: «Ныне восстанавливаю по памяти первоначальное созвездие стихов, дополняя его стихами последних лет» [Там же, с. 3]. Наличие датировки в ряде стихотворений допускает принять, что значительный блок стихов «Железной паузы» действительно составили произведения 1913—1915 годов, но почти половину представляют более поздние стихи — 1918—1919 годов. То есть первый и несостоявшийся «нулевой» сборники явно не совпадают.

Видимо, разновременность создания текстов обуславливает неочевидность структурно-композиционного единства сборника. «Железная пауза»

состоит из стихотворения-эпиграфа «Вы» и четырех основных частей: I Мальчишки на вышке, II Трели аллегро, III Красные кляксы, IV Ляля на лебеде. Раздел «Красные кляксы» целиком посвящен событиям Первой мировой войны (1914—17), «Ляля на лебеде» связана с любовной тематикой и состоит из поздних стихов (1918—19), посвященных жене поэта. То есть к периоду расцвета футуризма можно отнести только стихи первого и второго разделов (1913—14), именно они дают возможность составить представление о футуристических поисках поэта Сергея Третьякова.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. Образные ряды раннего раздела сборника

За пределами структурного деления сборника «Железная пауза» оказывается стихотворение «Вы» (1913), в рамках перитекста вынесенное в позицию эпиграфа или вступления.

Энергия вводного стихотворения обнажается уже в первых строках:

О, какие вы, право, жалкие!
Это совесть или страх?
Что выпрашивает моргалками
Греть ладони на январских кострах?

Приходите ко мне на исповедь.
Я приму и ночью и днем.
От утра до утра неблизко ведь.
А способней идти с огнем [Третьяков, 2019, с. 13].

Обращение к неэксплицированным и неконтурированным героям в форме личного местоимения *вы* и восклицательная и вопросительная интонация коротких предложений-фраз (! ?) окрашивают текст стихотворения разговорно-императивной интонацией. Лирический герой взывает «их» («вы») прийти «на исповедь», предстать перед «судом», «отыскать ... Истину».

Над-структурная позиция стихотворения «Вы» инициирует обращение ко всем «вы», с которыми вступает (вступит далее в структурных разделах) в спор лирический герой. Третьяковым словно бы возлагается ответственность на лирического персонажа отыскать вечную *Истину* — неслучайно написание слова с заглавной буквы и мелькание в тексте отсветов древних фразеологизмов: «Днем с огнем» и диогеновское «Ищу человека!» («способней идти с огнем»). Лирический герой Третьякова — обыкновенный («Я не Бог, не бес»), однако он наделяется поэтом функцией познания и ис-

пытания человека, которые ему предстоит осуществить от стихотворения к стихотворению.

Первое стихотворение раздела I не имеет названия, но оно начинается с выразительного местоимения «мы»:

Мы строим клетчатый, бетонный остов.
С паучей ловкостью сплетаем рельсы.
Усните слабые в земле погостов,
И око сильного взглянуть осмелюсь [Там же, с. 17].

Эпиграфическое «вы» словно находит противостоящих им «мы». Вы — слабые, мы — сильные.

Мы стекла льдистые отлили окнам.
В земле и в воздухе мы тянем провод.
Здесь дым спиралится девичьим локоном.
Быть островзглядными — наш первый довод [Там же].

Герои «мы» — «островзглядные» строители будущего: они отливают бетонные остовы башен (Татлина?), стеклят тонкие (не слюдяные) окна, тянут электрические провода, прокладывают стальные рельсы. Каждое действие «мы» увязано с сегодняшними открытиями и прогрессом: железобетон, электричество, стекло, железнодорожные пути. Потому

Нам — день сегодняшний, а вам — вчерашний.
Нам — своеволие, момент момента.
Мы режем лопасти, взвиваем башни.
Под нами нервная стальная лента [Там же, с. 17].

Оборот «момент момента» в первом же тексте раздела эксплицирует связь Третьякова с презентистами, героями «мига ... настоящего». Их сущность — «Инстинкт движения...» Для них — «Все ритмы вдребезги... И настезь двери». Миг современности краток — «И настоящее уже лишь снится», уходит в прошлое. По существу зачинное стихотворение (условно «Мы») обретает черты манифеста, представляя главные ценности презентистов и самого поэта, одного из «Мальчишек на вышке» (название I раздела книги).

Следующий текст — снова от имени «мы».

Мы чаю не допили,
Оставили тартинки.

На легком «Опеле»
На пляж, на пляж!

Белеют в синеве пески,
В воде — паутинки,
Гитары вдребезги!
Мир наш, мир наш [Там же, с. 18].

Ритм нового стихотворения меняется. Короткие, почти рубленые фразы, которые использует Третьяков, становятся знаком скорости, быстроты движения, стремительности молодых героев-ребят. Отобранные поэтом образы: легкий «Опель», синева моря, белые пески, гитара — поэтические символы дерзких хозяев «Пространства чистого (в) Милльоны верст». Амплифицированное «Мир наш, мир наш» не оставляет сомнения в этой уверенности.

Принцип поэтического контраста, неброско осуществленный Третьяковым в тексте, усиливает впечатление юношеского выбора героев. Частному домашнему уюту противопоставлен простор в «милльоны верст». На домашнем семейном столе оставлены сладкий чай и ароматные тартинки — им предпочтены море, ветер, простор, чистота, символические стихии белизны и синевы. Стремительные свободные герои подобны звездам, они «метеоры», чей путь никто не сможет «запорошить».

«Мальчишки на вышке», герои первого раздела, дерзки и решительны, но они и молоды, и озорны. В следующем стихотворении I части Третьяков воспроизводит картинку легкого флирта героя¹.

Вы в темноте читаете, как кошка,
Мельчайший шрифт.
Отвесна наша общая дорожка —
Певун-лифт.
Нас двое здесь, в чуланчике подвижном.
Сыграем флирт!
Не бойтесь взглядом обиженным
Венка из мирт.
Ведь, знаете, в любовь играют дети.
Ах, Боже мой!
Совсем забыл, что ваш этаж — третий,
А мой — восьмой [Третьяков, 2019, с. 19].

1 В альманахе «Крематорий здравомыслия» стихотворение опубликовано под заглавием «Лифт» [Крематорий здравомыслия, 1913, с. 6].

Крошечная урбанистическая сценка, сыгранная в лифте, оформлена разностопным ямбом: нечетные строки организованы пятистопным ямбом с женскими окончаниями, четные — двустопным с мужскими окончаниями. Ритмичная смена коротких и длинных строк звучно отражает особенность и четкий ритм «отвесной дорожки», на которой оказались герои — ритм лестницы, ступенек, остающихся за витой сеткой лифта.

Девять (из двенадцати) строк речей молодого героя, звучащие в лифте-певуне, завораживают и, кажется, должны безупречно подействовать на попутчицу. Как выписывает Третьяков, юный угодник буквально осыпает героиню комплиментами. Образованный интеллектуал знает, что, по преданию, во время знаменитого спора о красоте венком из мирта была увенчана богиня Венера. И теперь он, почти как Парис, тоже метафорически возлагает на голову незнакомки «венки из мирта».

Но почти на полуслове сладкие речи героя прерываются междометным «Ах, Боже мой!», полным неожиданности и разочарования — не впечатленная комплиментами попутчика прекрасная незнакомка вышла из лифта на 3 этаже.

Поэт демонстрирует, как игривый тон флиртовых ухаживаний, проступающих в речи мужского персонажа (глаголы *сыграем, играют*), приспосабливается новыми эмоциями. Интонационные акценты четко и ритмично организованной его кокетливой речи в минуту рушатся. Любовная игра уверенного в себе лирического героя не осуществилась, была прервана остановкой лифта и удивленным восклицанием «Ах, Боже мой!», иронически совмещенным с подсчетами-прозрением (третий / восьмой), невольными паузами разочарования (—). Игра-флирт в «чуланчике подвижном» не случилась, певун-лифт, новообретенные высоты, «обманул» надежды неопытного молодого ловеласа. NB: чуланчик — как место тайных любовных свиданий, а вовсе не «архаический образ», отражающий «противопоставление старого и нового», как предположила Е. В. Капинос [Капинос, 2019, с. 62—63].

3.2. Живописная составляющая ранних поэтических текстов

В приведенных выше стихотворениях С. Третьякова, кажется, не особенно видны следы футуристических поисков, исключая образ молодых и дерзких героев «мы» и немногие словесные новообразования, в целом органичные для поэзии любого периода («заладонила», «спиралится», «островзглядные»).

Однако уже в первых стихах сборника обращает на себя внимание живописная составляющая строк — яркость красок, какими пишет Третьяков. Общаясь в среде московского авангарда, посещая выставки с участием московских футуристов Д. и В. Бурлюков, В. Маяковского, М. Ларионова, Н. Гончаровой, И. Машкова, П. Кончаловского и др., Третьяков наверняка

подпал под влияние футуристического цвета. Пример тому стихотворение «Восток в крови...»:

Восток в крови. Неистовый и грубый,
Он заменил стеклянно-голубой.
В накат небес уперлись дружно трубы,
И жидкий дым восходит над трубой.
Восток бурлит, но воздух не колеблем,
В нем синева и свежесть всех морей,
И сизый свет скользит по черным стеблям
Таких ненужно-желтых фонарей.
Ясней резьба кирпичного балкона,
И вот уже, безбрежность проколов,
Откуда-то подпрыгнувшее солнце
Жжет поцелуй на ребрах куполов [Третьяков, 2019, с. 20].

Очевидно, что все стихотворение — отображение локального городского пейзажа, скорее всего московского (далеко не Сибири, не «сибирской природы», как предположила Т. Хофманн [Хофманн, 2019, с. 735]). Но выписан городской пейзаж Третьяковым так, что в нем не ощущается ни строгой сюжетности, ни отчетливой предметности, ни какой-либо фигуративности. В общем многоцветье красок лишь изредка проступают контуры едва прочерченных черных фабричных труб, ненужно-желтых фонарей, кирпичного балкона и начинающих разгораться жаром от поднимающегося солнца соборных куполов (вероятно, не так давно возведенного Храма Христа Спасителя). Но и эти предметные контуры не самостоятельны, не обрисованы, но отчетливо маркированы насыщенным цветом. Не будь цвета, они были бы невидны, неразличимы. Героя-пейзажа в стихотворении нет, воспроизвести картину традиционными описательными приемами нельзя — вся она составлена из «безбрежности» цветовых пятен, едва контурированных чуть угадываемыми графическими силуэтами.

Другими словами, Третьяков пишет не привычный традиционный урбанистический пейзаж — с домами, улицами, деревьями, фонарями, но изображает просыпающийся город исключительно посредством красок, сугубо изобразительно, живописно, используя слово вместо кисти.

Живописный пейзаж, несомненно, символичен. Исходно — это предрассветное столкновение тьмы и света, в итоге — торжество победы света и Солнца, рожденных на Востоке, преодолевших в неистовой борьбе темноту и черноту ночи. Трудно объяснить, из чего у критика Т. Хофманн рождается мистифицированное представление, что Солнце, «метафора ре-

волюции», «сжигает христианскую любовь к человеку и заменяет собой любую религию, для которой предназначен его поцелуй» [Там же, с. 736].

Как уже было отмечено, в стихотворении не прослеживается четкости образно-сюжетного построения, поэт не предлагает авторского комментария — идейно-символический ряд действительно может инициировать множество вольных гипотез. Однако, на наш взгляд, Третьяков пишет не о религии, а о вселенских стихиях, созвучных периоду смелых авангардных исканий, — стихиях дня и ночи, стихийно-символической борьбе света и тьмы.

Представляется, что предметная конкретизация не особенно волнует поэта — он явно пробует новый путь поэтической изобразительности. Автор растушевывает словесно-вербальный ряд, в тексте он едва прочитывается, но отчетливо вытесняется яркими живописно-красочными впечатлениями. Иными словами, поэт Третьяков не стремится создать звукобуквенный стих, а выписывает образно-зримую картину, расцвеченную яркими выразительными мазками (пятнами). Футуристический принцип тотальной визуализации, близкий Бурлюкам и К⁰, проникает в поэзию С. Третьякова.

По словам С. Красицкого, «...связь между живописью и поэзией в русском футуризме <...> носила принципиальный характер. При этом приоритетная роль отводилась именно живописи <...> поэзия же во многом ориентировалась на ее приемы...» [Красицкий, 2002, с. 23]. По этому пути шел и С. Третьяков.

Следующий текст сборника «Железная пауза» еще более футуристичен — кубофутуристичен.

Крыши категорически
Ломают воздух жидкий.
Слышу звяк металлический,
Я — прыткий.

Копыта куют торцовую
Рябь мостовой. Я слышу.
Свой игольчатый глаз просовываю
На крышу <...> [Третьяков, 2019, с. 21].

Третьяков, в приемах поэтики изобразительного кубофутуризма, дробит предметы и образы на отдельные части. Уже новое — метонимическое — «целое» обретает статус завершенности и самостоятельности и выводится на условный холст стихотворения. Вместо домов — крыши,

вместо лошади — копыта, вместо человека — глаз. Нет сомнения, что Третьяков мыслит кубофутуристически, создавая поэтическую картину в манере живописного изображения «с четырех точек зрения» (см. картину Д. Бурлюка «Мост. Пейзаж с четырех точек зрения»).

Подобно Д. Бурлюку и кубофутуристам, Третьяков создает кубистический пейзаж и живописно — с разных точек зрения — смешивает заместили (-ей) целого.



Рис. 1. Д. Бурлюк. Мост. Пейзаж с четырех точек зрения. 1911 г.

Картина Д. Бурлюка «Мост» буквально встает за текстом С. Третьякова: изломы-перевертыши крыш, жидкий воздух над каменными домами, раздробленная на куски булыжная дорога-мостовая, звонкий цокот копыт лошадей («звук металлический») и даже примитивная, стилизованная в духе лубка фигурка «я», погружающая свой нос (= игольчатый глаз) в непостижимое городское нагромождение (о живописной поэзии Д. Бурлюка см. [Богданова, 2025а; 2025б]). Не будучи художником и не беря в руки художническую палитру, Третьяков успешно смешивает краски на поэтическом полотне, создавая узнаваемо кубофутуристическую живопись.

Примерно в той же футуристической стратегии написан и портрет возлюбленной в стихотворении С. Третьякова «Любовь» (1913).

Солнце. А глаза синие-синие.
Крыши домов умягчились.
Рот узкий серпом новолунным.
На щеках ямочки.

Железо в горны!
Слезы сахарные, хорошие.
Разносчик за окном поет.
Сладко ноют разноцветные лампочки [Третьяков, 2019, с. 23].

Прием портретирования ориентирован не на цельность и жизнеподобие женского образа, а на акцентирование значимости отдельных частей лица. Как аналог авангардной живописи начала XX века в сознании возникают «половинные» и «четвертные» портреты Р. Фалька или многочисленные футуристические женщины того же Д. Бурлюка.

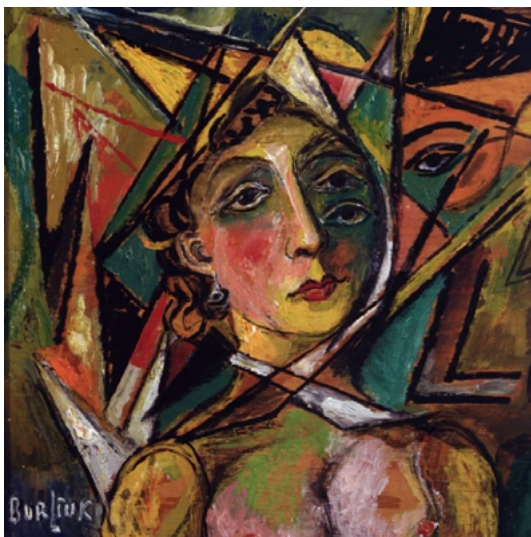


Рис. 2. Д. Бурлюк. Футуристическая женщина. 1910-е

В отдельных стихах-картинках заголовочный предмет выходит на первый план, становится единственным героем стихотворения — «Деревянный божок», «Ножницы», «Восковая свеча», «Первоснег», «Пресс-бювар», «Спичечная коробка», «Веер», «Ковер» и другие. И в этом внимании к отдельному предмету (т. н. «вещизм»), поставленному в центр стихотворения, С. Третьяков вновь близок кубофутуристам. Наиболее дерзкий пример «предметной» живописи авангарда — «Корова и скрипка» (1913) К. Малевича, когда контрастное совмещение возвышенной скрипки и молочной коровы эксплицирует футуристическую новизну взгляда на давно знакомые сущности.

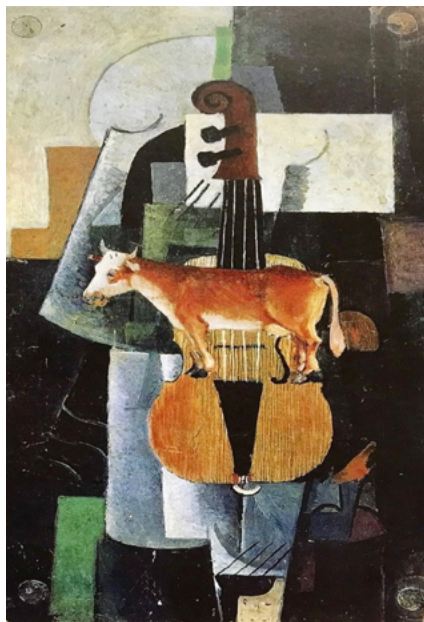


Рис. 3. К. Малевич. Корова и скрипка. 1913 г.

С. Третьяков словно подхватывает принцип К. Малевича: «Алогическое сопоставление двух форм <...> как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками» (такова надпись художника на обратной стороне холста). Причем в третьяковской предметности скрывается особый философический контент. Сопоставлению и уравниванию подвергаются человек и вещь: вещи обращаются «в святыни», а люди «в вещи» [Третьяков, 1922, с. 5]. Традиционная философема «Человек есть мера всех вещей» переиначивается, и в позицию лидера встает вещь, за которой можно (или нельзя) разглядеть человека.

Стихотворение «Ножницы» (1913) — яркий образец выведения вещи на передний план:

Стрекозы над прудом, а солнце жарит.
Люди в белых балахонах.
А из зеркал на них.
Два конца, два кольца.
Материя хрюкнула
Ловко [Третьяков, 2019, с. 26].

В первый момент кажется, что текст, воспринимаемый как верлибр, не поддается дешифровке. В нем все стущено, сжато, разрозненные впечатления тесно грудятся друг на друга и никак не проясняют связи между ними. Однако вскоре становится понятно, что поэтический вектор Третьякова центристренителен, направлен к «самой сути»: поэт от большого переходит к малому, использует обратную перспективу (взгляд не удаляется, а приближается), заставляя перед *человеком* поставить *вещь*.

Строчка «Стрекозы над прудом, а солнце жарит» (заметим, самая длинная в стихотворении строка) открывает пространство, в котором угадываются аллюзии к импрессионистически модным образам К. Моне с его «пейзажами воды», кувшинками и лилиями, «завтраком на траве» и др.

Следующая, более короткая строка «Люди в белых балахонах» отсылает, например, к образам картины В. Борисова-Мусатова «У водоема» (1902), к хорошо знакомым современникам фигурам двух молодых девушек «в белых балахонах».

Последующая, еще более краткая строка обозначает границу образного перехода — появляется зеркало, с одной стороны, как зеркало водяной глади, с другой — как возможность мистического перехода в иное пространство.

Теперь уже в портновском зеркале встает отражение важнейшего для сотворения белых людских балахонов предмета — ножниц, как из русской загадки: «Два конца, два кольца — посередине гвоздик». Но паремическая фразеологема укорочена — в угоду действующей сужающейся перспективе, словно по ступеням стиха заставляющей спускаться вниз, углубляться.

В последних двух — ступенчато сокращающихся — строках (сведенных до одного слова) именно ножницы творят чудо: «Материя хрюкнула / Ловко». Главные герои-ножницы раскроили материю, они создали белые балахоны, спасающие человека в жару. «Ловко».

Сюжетика «бессюжетного» стихотворения замкнулась, повествование закольцевалось. В построчно сжимающемся стихотворении поставленные в заглавие ножницы оказались выдвинутыми в центр, их бытийная значимость выявлена. Человек сдвинут в ряд пространственно фоновых «вещей». И если в таком ракурсе взглянуть на стихотворение «Ножницы», то в нем можно различить отчетливую приверженность С. Третьякова кубофутуристическим стратегиям: предмет, вещь становится точкой сосредоточения внимания художника и зрителя.

3.3. Фигурный образ ранней поэзии

Как известно, еще одной стратегией создания фигурного стиха в начале XX века было стремление (в том числе) кубофутуристов к графической

выразительности, к изображению описываемого предмета посредством буквенно-строчного абриса стихотворения. Хорошо известны фигурные стихи футуристов И. Зданевича, В. Каменского и снова Д. Бурлюка.

У В. Каменского в первую очередь речь может идти о «железобетонных поэмах» книги «Танго с коровами» (1914), название которых, можно предположить, подтолкнуло и С. Третьякова к типологически близкому заголовку «Железная пауза» (напомним, название 1919 года).

Одно из самых зримых стихотворений В. Каменского — «Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве», в котором поэт не только в словах описывает момент взлета аэроплана и удаление его за горизонт над толпой восторженных зрителей, но и вырисовывает строками разной длины графический рисунок, фиксирующий взлет аэроплана с земли, подъем к облакам и превращения его в высоте — в изобразительной перспективе — в едва различимую в небе палочку, букву I, об этом см.: [Богданова, 2025в].



Рис. 4. В. Каменский. Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве. 1914 г.

Не менее графично создан образ поезда-ихтиозавра у Д. Бурлюка в стихотворении «Плаксивый железнодорожный пейзаж» (1914).

Плаксивый железнодорожный пейзаж.
(иногда проходит поезд)
Насыпь изогнулась
Ихтиозавр
Лежащий в болоте

Забывших литавр
Ржавые травы
 вонючие воды
 неба прогнившего
 своды
 но гордо подъяты
 красные семафоры!..
 но злобно проклятый
 лукавствовали взоры
 чахлые встречи
 изломаны плечи
Живая едва
Шелестит трава
Заржавелых литавр
Гниющий ихтиозавр
Железнодорожная насыпь
Бросить
 на сыпь
 А воздух гор = двухспальная
кровать [Бурлюк, 1999, с. 180].

Бурлюком в изобразительность вовлекается не только внешняя граница поэтических строк, но и их расположение на странице, и курсив — как выражение гибкости тела поезда-ихтиозавра, и даже жирный шрифт, окрашивающий черную голову чудовища.

Знакомый с подобными экспериментами футуристов-авангардистов С. Третьяков создал один из самых выразительных фигурных стихов, вошедший в «Железную паузу» — «Веер» (1913).

Отдельные критики рассматривают стихотворение «Веер» как состоящее из двух строф. Специалист в области прозиметрии Ю. Орлицкий пишет: «"Веер" <...> — это обычный рифмованный двухстолбцовый текст, довольно схематически изображающий главный предмет:

Всея	Пестрея,
В крае	Страдая
Пьяных	в павлиньих кружанах,
Маев,	Тепло горностаев
Пойте	Раскройте, закройте,
Явно	Чтоб плавно
Пейте	На флейте

Юно Разбрызгались луны,
Яд! Что в окнах плескучих стоят» [Орлицкий, 2019, с. 770].

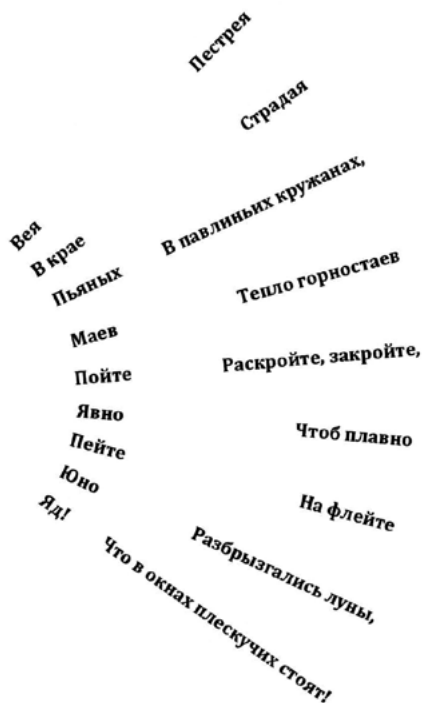


Рис. 5. С. Третьяков. Веер. 1913 г.

Отметим, что именно так стихотворение было опубликовано в сборнике «Железная пауза». Между тем совершенно очевидно, что только техническая ограниченность типографских возможностей дальневосточного издательства превратила «Веер» Третьякова в «обычный двухстолбцовый текст» и что создан он был, без сомнения, для зрительного восприятия. Именно это позволило в 1994 году представить стихотворение Третьякова в исконной графической аранжировке — в виде развернутого веера в «Зев-гме» С. Бирюкова [Бирюков, 1994, с. 166].

Обращает на себя внимание, что «обычный» текст Третьякова расположен необычно: столбцы-строфы не следуют друг за другом, а размещены на странице рядом, тем самым акцентируя особость восприятия текста — зрительного и смыслового. При этом стихотворение может читаться «по

столбцам», но с неменьшим содержательным потенциалом и в цельной раме двух столбцов, не теряя очарования и загадочности, в данном случае более близких северянинскому эгофутуризму, чем бурлюковскому кубо-.

В сходной графической стратегии создано и стихотворение С. Третьякова «Дорога» (1913), определенное Ю. Орлицким как «трехстолбцовое»: «первая часть <...> состоит из двух столбцов, зарифмованных между собой; двустрочный финал <...> размещен посередине и не зарифмован, то есть представляет собой отрезок свободного стиха» [Орлицкий, 2019, с. 770].

Бубенчики	Коленчатых
Троечных	Солнечных
Дужек.	Стружек?
Столбами	Над нами
Рябила	Стропила
Дорога.	Ночного.
Спицы	Раз тридцать
Баянили	Тиранили
Спевку.	Девку.
Хотите	Огните
Созвездий	Подъезды
Снегов?	Домов...
Истратилась ночь	
На звезды [Третьяков, 2019, с. 37].	

Как в случае с «Веером» стихотворение может прочитываться двумя способами — по вертикали двух столбцов или по горизонтали единого цельного столбца. При чтении «по вертикали» в тексте проступают два смысловых пласта: первый — сельский, пейзажный, изображение зимней снежной дороги, с бубенчиками тройки и мелькающими верстовыми столбами, второй — городской, ночной, с темными подъездами домов и городскими тайнами-преступлениями («тиранили»). Однако при чтении «по горизонтали» напряженный драматический сюжет меняет свои акценты: на передний план выступает ритм веселого расшника, забавная ритмическая игра, озорное веселье. И в обоих вариантах первые 12 строк завершаются самостоятельным свободным двустрочием о ночи и звездах.

Помня о двух столбцах «Веера» и сопоставляя их со столбцами «Дороги», можно представить, что поэт, в подражание онегинской, сознательно моделирует собственную — третьяковскую — строфу. И если «Веер» спустя много лет обрел свое зримое графическое оформление на типографской странице, то можно представить, что и «Дорога» могла иметь задуманную

автором свою оригинальную графику. В любом случае важно, что в подобных графических образах в стихах Третьякова проступает визуальная составляющая, характерная для футуристов-авангардистов.

4. Заключение = Conclusions

Таким образом, можно заключить, что рассмотрение ряда стихотворений С. Третьякова из сборника «Железная пауза», написанных в 1913 году, позволяет судить о том, что накануне перед тем, как войти в «Мезонин поэзии», и в короткое время пребывания в нем поэт со всей очевидностью тяготел не столько к поэтике умеренных презентистов или елейных эгоистов, сколько к радикальным практикам кубофутуристов. Неслучайно, В. Шершеневич, лидер «Мезонина поэзии», позднее в воспоминаниях признавался, что Третьяков «направлял группу в сторону кубофутуризма» [Шершеневич, 1990, с. 489].

Между тем хотя Третьяков и «тяготел к кубофутуристам / гилейцам, однако в их скандальных альманахах периода “бури и натиска” ни разу не публиковался» [Россомахин, 2019, с. 775]. Умеренность Третьякова проявилась в том, что участвовать в творческих скандалах ему не было органично. Дружба с В. Маяковским и знакомство с Д. Бурлюком не склонили Третьякова к группе «Гилея» — вероятно, в тот период личные контакты с В. Шершеневичем у поэта были сильнее, потому в 1913 году он примкнул не к кубофутуристам или «Центрифуге», но к новообразованному «Мезонину поэзии», — можно предположить, в том числе и в надежде на реализацию собственных принципов новой поэзии. Однако полугодичное пребывание в объединении Шершеневича не позволило ему развернуть собственные творческие представления, участников «Мезонина» не объединила общая идея. Свой поэтические эксперименты С. Третьяков продолжил позднее, оказавшись на Дальнем Востоке, где вместе с Н. Асеевым и Д. Бурлюком им была создана новая группа — «Творчество», когда характеристики регионального текста изменились и требовали новых подходов (ср. [Мулахи и др., 2021, с. 237—255]). Новая группа «Творчество» с очевидностью тяготела к кубофутуризму более, чем к эгофутуризму или центризму. В итоге можно заключить, что причастность С. Третьякова к группе «Мезонин поэзии» была не просто кратковременна, но и не плодотворна, даже находясь в рамках этого объединения, он явно и преимущественно демонстрировал приемы поэтики кубофутуристов.

Наиболее ярко и результативно художественная философия С. Третьякова, реализованная в его поэтическом творчестве, обнаружила себя уже на втором этапе его поэтической деятельности (об этапности см.: [Орлицкий, 2019, с. 766]) — в условиях нового социалистического строительства, ког-

да кубофутуристические тенденции переросли у поэта в приверженность приемам и принципам конструктивизма, опирающегося на ранний третьяковский «вещизм», устремленный к «литературе факта».

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Источники и принятые сокращения

1. Бирюков С. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма / С. Бирюков. — Москва : Наука, 1994. — 285 с. — ISBN 5-02-009209-6.
2. Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии / В. Брюсов // Среди стихов. 1894—1924. Манифесты, статьи, рецензии / вступ. ст. и комм. Н. А. Богомолова. — Москва : Советский писатель, 1990. — 714 с. — ISBN 5-265-00941-8.
3. Бурлюк Д. Плаксивый железнодорожный пейзаж / Д. Бурлюк // Поэзия русского футуризма / сост. и подгот. текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого. — Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. — С. 180. — ISBN 5-7331-0132-6.
4. Крематорий здравомыслия. — Москва : Мезонин поэзии, 1913. — 46 с.
5. Поэзия русского футуризма / сост. и подгот. текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого. — Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. — 749 с. — ISBN 5-7331-0132-6.
6. Русская поэзия «серебряного века». 1890—1917 : антология / сост. И. Багдасарян и др.; вст. ст. М. Л. Гаспарова. — Москва : Наука, 1993. — 782 с. — ISBN 5-02-011490-1.
7. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти XX века / сост. И. Ежов, Е. Шамурин ; введ. ст. В. Полянского ; комм. к разд. «Библиография» И. Винокуровой, Т. Дмитриевой. — Москва : Амирус, ИРЦ «ИнфоДизайн», 1991. — 671 с.
8. Третьяков С. Ясныш. Стихи / С. Третьяков. — Чита : Птач, 1922. — 60 с.
9. Третьяков С. Железная пауза / С. Третьяков. — Владивосток : Типография И. Король, 1919. — 64 с.
10. Третьяков С. Итого. Собрание стихов и статей о поэзии / С. Третьяков ; сост. Д. Карпов. — Москва : Рутения, 2019. — 800 с.
11. Шершеневич В. Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910—1925 годов / В. Шершеневич // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова / сост., указ. имен С. В. Шумихина, К. С. Юрьева ; вступ. ст., комм. С. В. Шумихина. — Москва : Московский рабочий, 1990. — 734 с.

Литература

1. Арсеньев П. Литература факта и проект литературного позитивизма в Советском Союзе 1920-х годов / П. Арсеньев. — Москва : Новое литературное обозрение, 2023. — 549 с. — ISBN 978-5-4448-2129-9.
2. Баринев А. «Я — адьютант революции» / А. Баринев // Гудок. — 2019. — № 23 (117). — 5 июля. — С. 3.
3. Бирюков С. У времени в плену (о Сергее Третьякове) / С. Бирюков // Авангард и трансформпоэтика. — Санкт-Петербург : Петрополис, 2024. — 436 с. — ISBN 978-5-9676-1610-5.
4. Богданова О. В. «Лучший поэт среди художников» : Давид Бурлюк / О. В. Богданова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2025а. — Т. 18. — Выпуск 9. — С. 3889—3900. — DOI: 10.30853/phil20250534.

5. Богданова О. В. «Я — равно и поэт и художник...» (Давид Бурлюк) (ч. 1 и 2) / О. В. Богданова // Вопросы культурологии. — 2025б. — Т. XXII. — № 9, 10. — DOI: 10.33920/nik-01-2509-01; 10.33920/nik-01-2510-03.

6. Богданова О. В. Опыты визуальной поэзии Василия Каменского / О. В. Богданова // Научный диалог. — 2025в. — Т. 14. — № 5. — С. 289—303. — DOI: 10.24224/2227-1295-2025-14-5-289-303.

7. Капинос Е. В. Словесный конструктивизм С. Третьякова / Е. В. Капинос // Сюжетология и сюжетография. — 2019. — № 2. — С. 56—83. — DOI: 10.25205/2410-7883-2019-2-56-83.

8. Красицкий С. Р. Поэты Бурлюки / С. Р. Красицкий // Стихотворения. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. — С. 5—65. — ISBN 5-7331-01163-6.

9. Львов К. Мастер речевки на заводе живой жизни. Как жил, творил и погиб футурист Сергей Третьяков [Электронный ресурс] / К. Львов. — 2020. — Режим доступа : <https://stg.old.urokiistorii.nppsatek.com/article/56776> (дата обращения 30.10.2025).

10. Мулахи С. Топос Египта в поэзии Серебряного века / С. Мулахи, Е. Н. Ельцова, С. М. Пинаев // Научный диалог. — 2021. — № 5. — С. 237—255. — DOI: 10.24224/2227-1295-2021-5-237-255.

11. Орлицкий Ю. Эволюция стиховой культуры Сергея Третьякова / Ю. Б. Орлицкий // Итого. Собрание стихов и статей о поэзии. — Москва : Рутения, 2019. — С. 766—774. — ISBN 978-5-6041057-9-5.

12. Россомахин А. «Мастер речевки на заводе живой жизни...» Поэтические книги Сергея Третьякова / А. Россомахин // Итого. Собрание стихов и статей о поэзии. — Москва : Рутения, 2019. — С. 775—779. — ISBN 978-5-6041057-9-5.

13. Сохарева Т. Сергей Третьяков : между травелогом и поэзией [Электронный ресурс] / Т. Сохарева. — 2021. — Режим доступа : <https://artguide.com/posts/2197> (дата обращения 30.10.2025).

14. Тропкина Н. Е. Образ Китая в лирике С. М. Третьякова / Н. Е. Тропкина, Т. Ван // Известия ВГПУ. — Филологические науки. — 2022. — № 8 (171). — С. 183—186.

15. Хофманн Т. Топографическая поэтика Сергея Третьякова / Т. Хофманн // Итого. Собрание стихов и статей о поэзии / сост. Д. Карпов. — Москва : Рутения, 2019. — 800 с. — ISBN 978-5-6041057-9-5.

16. Чубаров И. Литература факта post mortem левого проекта : Сергей Третьяков, Вальтер Беньямин и Варлам Шаламов / И. Чубаров // Russian Literature. — 2019. — Т. 103—105. — С. 305—3221.

Статья поступила в редакцию 14.09.2025,
одобрена после рецензирования 09.01.2026,
подготовлена к публикации 20.01.2026.

Material resources

Biryukov, S. (1994). *Zevgma. Russian poetry from Mannerism to Postmodernism*. Moscow: Nauka Publ. 285 p. ISBN 5-02-009209-6. (In Russ.).

Bryusov, V. (1990). Yesterday, today and tomorrow of Russian poetry. In: *Among Poems. 1894—1924. Manifestos, articles, reviews*. Moscow: Sovetskiy pisatel. 714 p. ISBN 5-265-00941-8. (In Russ.).

Burlyuk, D. (1999). The tearful railway landscape. In: *Poetry of Russian Futurism*. Saint Petersburg: Academic Project. P. 180. ISBN 5-7331-0132-6. (In Russ.).

- Poetry of Russian Futurism*. (1999). Saint Petersburg: Academic Project. 749 p. ISBN 5-7331-0132-6. (In Russ.).
- Russian poetry of the "Silver Age". 1890—1917: an anthology*. (1993). Moscow: Nauka Publ. 782 p. ISBN 5-02-011490-1. (In Russ.).
- Russian poetry of the XX century. Anthology of Russian lyrics of the first quarter of the XX century*. (1991). Moscow: Amirus, IRC "Infodesign". 671 p. (In Russ.).
- Shershenevich, V. (1990). The magnificent eyewitness. Poetic memoirs of 1910—1925. In: *My century, my friends and girlfriends. Memoirs of Marienhof, Shershenevich, Gruzinov*. Moscow: Moskovsky Rabochy Publ. 734 p. (In Russ.).
- The Crematorium of Sanity*. (1913). Moscow: Mezzanine of Poetry. 46 p. (In Russ.).
- Tretyakov, S. (1919). *The Iron pause*. Vladivostok: I. Korot Printing House. 64 p. (In Russ.).
- Tretyakov, S. (1922). *Yasnyshe. Poems*. Cheat: Ptach. 60 p. (In Russ.).
- Tretyakov, S. (2019). *Total. Collection of poems and articles about poetry*. Moscow: Ruthenia Publ. 800 p. (In Russ.).

References

- Arsenyev, P. (2023). *The literature of fact and the project of literary positivism in the Soviet Union of the 1920s*. Moscow: New Literary Review. 549 p. ISBN 978-5-4448-2129-9. (In Russ.).
- Barinov, A. (2019). "I am the adjutant of the Revolution". *Gudok*, 23 (117). 5 July. S. 3. (In Russ.).
- Biryukov, S. (2024). Time in captivity (about Sergei Tretyakov). In: *Avant-garde and transformpoetics*. St. Petersburg: Petropolis. 436 p. ISBN 978-5-9676-1610-5. (In Russ.).
- Bogdanova, O. V. (2025). Visual Poetry of Vasily Kamensky. *Nauchnyi dialog*, 14 (5): 289—303. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2025-14-5-289-303>. (In Russ.).
- Bogdanova, O. V. (2025a). "The best poet among artists": David Burlyuk. *Philological Sciences. Questions of theory and practice*, 18 (9): 3889—3900. DOI: 10.30853/phil20250534. (In Russ.).
- Bogdanova, O. V. (2025b). "I am both a poet and an artist..." (David Burlyuk) (parts 1 and 2). *Questions of cultural studies, XXII* (9,10). DOI: 10.33920/nik-01-2509-01; 10.33920/nik-01-2510-03. (In Russ.).
- Chubarov, I. (2019). Literature of fact post mortem of the left project: Sergey Tretyakov, Walter Benjamin and Varlam Shalamov. *Russian Literature*, 103—105: 305—3221. (In Russ.).
- Hofmann, T. (2019). The topographic poetics of Sergei Tretyakov. In: *Total. Collection of poems and articles about poetry*. Moscow: Ruthenia. 800 p. ISBN 978-5-6041057-9-5. (In Russ.).
- Kapinos, E. V. (2019). Tretyakov's verbal constructivism. *Storytology and storytopography*, 2: 56—83. DOI: 10.25205/2410-7883-2019-2-56-83. (In Russ.).
- Krasitsky, S. R. (2002). Burliuki Poets. In: *Poems*. Saint Petersburg: Academic Project. 5—65. ISBN 5-7331-01163-6. (In Russ.).
- Lvov, K. (2020). *The master of reherking at the zhivoy zhizn factory. How the futurist Sergey Tretyakov lived, created and died*. Available at: <https://stg.old.urokiistorii.nppsatek.com/article/56776> (accessed 30.10.2025). (In Russ.).
- Mulahi, S., Eltsova, E. N., Pinaev, S. M. (2021). Topos of Egypt in Poetry of Silver Age. *Nauchnyi dialog*, 5: 237—255. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2021-5-237-255>. (In Russ.).



- Orlitsky, Yu. (2019). The Evolution of Sergei Tretyakov's Poetry Culture. In: *Total. Collection of poems and articles about poetry*. Moscow: Ruthenia. 766—774. ISBN 978-5-6041057-9-5. (In Russ.).
- Rossomakhin, A. (2019). "The master of re-forging at the factory of living life..." Poetry books by Sergei Tretyakov. In: *Total. Collection of poems and articles about poetry*. Moscow: Ruthenia Publ. 775—779. ISBN 978-5-6041057-9-5. (In Russ.).
- Sokhareva, T. (2021). *Sergey Tretyakov: between travelogue and poetry*. Available at: <https://artguide.com/posts/2197> (accessed 30.10.2025). (In Russ.).
- Tropkina, N. E., Wang, T. (2022). The image of China in the lyrics of S. M. Tretyakov. *Izvestiya VGPU. Philological sciences*, 8 (171): 183—186. (In Russ.).

*The article was submitted 14.09.2025;
approved after reviewing 09.01.2026;
accepted for publication 20.01.2026.*