

ФУНКЦИИ АНАФОРЫ В КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЕ СТИХОВ И.В. СЕВЕРЯНИНА

На материале поэзии И.В. Северянина рассматривается художественный потенциал анафоры как структурообразующего элемента стихотворной композиции. Выявляется ее роль в организации строфического рисунка, а также функции единоначатий в процессе вербализации сложного внутреннего мира лирического героя. Выделяются и анализируются типичные для северянинской лирики случаи повторов, являющиеся результатом экспериментов поэта, и устоявшиеся в поэзии композиционные схемы, адаптированные для решения конкретных творческих задач.

Ключевые слова: анафора; композиция лирического стихотворения; строфика; И.В. Северянин; психологический параллелизм; идиостиль.

Анафора – одно из самых древних и распространенных изобразительно-выразительных средств, используемых в устной и письменной речи. На протяжении всей истории мировой культуры она активно используется в риторике, публицистике, деловой коммуникации, бытовом общении, в поэзии и художественной прозе.

Своими корнями анафора уходит в мифологию и устное народное творчество, где разные виды повторов в качестве инструмента ритмообразования изначально выполняли сакральные функции, связанные с обрядами, а впоследствии стали важным элементом словесного воплощения внутреннего мира человека. Особое место они занимают в стихотворной речи, позволяя автору решать многочисленные композиционно-стилистические задачи. Рассуждая о природе поэзии как языкового и эстетического феномена, Р. Якобсон справедливо замечает: «...существо поэтической техники состоит в периодических возвратах, и это проявляется на каждом уровне языка» [1. С. 99].

В научной литературе имеется много определений анафоры, отличающихся преимущественно актуализацией определенного аспекта данного языкового явления в зависимости от того, с позиций какого направления оно дается (риторическое, лингвистическое, стиховедческое и др.). А.П. Квятковский видит в ней «стилистический прием, заключающийся в повторении родных звуков, слов, синтаксических или ритмических построений в начале смежных стихов или строф» [2. С. 35]. М.Л. Гаспаров в своем определении снимает ограничение «смежности», расширяя таким образом типологию анафорических паттернов [3. Стб. 32–33]. Б.В. Томашевский называет анафору часто встречающейся формой параллелизма, особо выделяя присущую ей функцию скрепы или маркера параллельных членов высказывания [4. С. 282–283]. Принцип параллелизма анафорического построения используется и в концепции В.М. Жирмунского [5. С. 20]. Однако некоторые исследователи строго разграничивают эти изобразительно-выразительные средства. Так, в классификации Л.Н. Полубояриновой все виды повторов, включая анафору, относятся к фигурам прибавления, в то время как параллелизм – к фигурам перемещения [6. С. 282]. Поэтому во избежание терминологической путаницы будем разграничивать представление о параллелизме – структурообразующем компоненте и параллелизме – фигуре поэтической речи.

Анафора в качестве основополагающего элемента стихотворной композиции неоднократно осмыслялась стиховедами на материале русской классической и современной поэзии. Но одним из самых авторитетных фундаментальных исследований по этому вопросу остается работа В.М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений», вышедшая в 1921 г. Базируясь на позициях формальной школы, автор описал и систематизировал многообразные виды анафорических повторов, обогатив наши представления о ресурсах стихотворного языка. Одним из первых он обратил внимание на взаимозависимость различных уровней поэтического текста, структурирующим началом и катализатором которой выступает способ композиционного членения словесного материала. В частности, рассматривая особенности анафорических построений, ученый приходит к выводу, что «анафорическое сопоставление определяет собой композиционное единство и расчлененность стихотворения» [5. С. 28]. Развивая эту мысль, Б.В. Томашевский обратил внимание на «характерную организацию речи», достигаемую при помощи систематических повторов, назвав ее *периодической* [4. С. 283].

Анализируя различные проявления анафорического членения, В.М. Жирмунский выстраивает типологию единоначатий, связывая их с развитием тематической композиции: «анафорическое сцепление строф» при тематической аналогии или контрасте [5. С. 30], сдвиг анафоры в зачине [5. С. 32], использование «скрытой», «смысловой анафоры» [5. С. 34] и др. Позднее появились более широкие классификации. Например, А.П. Квятковский выделил шесть основных видов рассматриваемого стилистического приема: звуковую, лексическую, синтаксическую (анафорический параллелизм), строфическую, строфико-синтаксическую и ритмическую анафору [2. С. 35–37]. М.Л. Гаспаров ввел в стиховедение такие термины, как стилистическая, фоническая, тематическая анафора [3. Стб. 32–33], М.В. Панкратова предложила выделять «фразовую анафору» [7. С. 93].

Отсутствие устоявшейся общепринятой терминологии в области стихотворной композиции объясняется тем, что процесс накопления эмпирических наблюдений над текстами продолжается (чем во многом определяется научная актуальность и новизна такого рода изысканий). Регулярно появляются публикации, где анафора рассматривается через призму фольклорно-литературных взаимодействий [8], при

анализе структуры поэтического текста [9], как элемент поэтики произведения [10], отмечается устойчивый интерес исследователей к проблеме анафорического повтора в поэзии и прозе как важнейшей черте идиостиля [11].

Поскольку применение повторов в стихотворной речи всегда очень индивидуально, для осмысления этого феномена требуется многоаспектное изучение: в контексте культурно-исторического периода, литературного направления, школы, наследия отдельного поэта или этапа его творчества, а также целостного анализа произведения. Необходимо также учитывать, что наиболее продуктивный подход к рассмотрению особенностей функционирования изобразительно-выразительных элементов предполагает зависимость «значения и смысла слова» «от самой стиховой конструкции» [12. С. 30]. Эта мысль Ю.Н. Тынянова, обогащая формальный, статистический подход к осмыслению проблемы построения стихотворной речи, оказалась весьма перспективной. К примеру, Р. Якобсон, размышляя над местом и функциями единичности, предлагает видеть в нем систему, придающую остальным языковым фактам, вовлекаемым в творческий процесс текстопорождения, статус компонентов, связанных «сетью нерасторжимых уз многообразного родства» [1. С. 127]. Б.О. Корман пишет об эмоциональном тоне, активизирующем определенные семантические слои слова, превращающие его в особый эстетический знак, а этот тон в свою очередь напрямую зависит от архитектоники текста [13. С. 22–24]. Вслед за ними мы будем считать нерасторжимую взаимообусловленность смысла и формы краеугольным камнем методологии исследования особенностей анафорической композиции, позволяющей раскрыть авторскую индивидуальность.

Материалом для нашего исследования послужила поэзия И.В. Северянина – «искусного версификатора» [14. С. 328], чьи эксперименты в области стихотворной формы изучены недостаточно полно.

И.В. Северянин активно обращается к анафоре как ведущему композиционному приему в разные периоды творческой жизни. В ранней лирике это во многом объясняется стремлением автора активизировать ресурсы поэтического языка, повысить роль интонации, усилив экспрессию и тем самым расширив исполнительские возможности. Известно, что поэт с юных лет проявлял большой интерес к музыкальному творчеству и искусству театра, был очарован оперой. «Музыка и Поэзия, – писал он в книге воспоминаний “Уснувшие весны”, – это такие две возлюбленные, которым я никогда не могу изменить» [15. С. 92]. Отсюда его стремление отыскать способ гармоничного соединения в слове музыкальной, поэтической и драматической форм. Именно поэтому композиторы часто обращались и продолжают обращаться к северянинской лирике, видя в ней материал для создания песен.

Кроме определенного круга тем, «звуковых образов» и музыкальности, напевности стихотворных текстов, уже становившихся предметом анализа в связи со стилистическими особенностями и отдельно взятыми жанрами [16, 17], немаловажную роль в таких произ-

ведениях играет композиция. Традиционно песенная поэзия строится на многочисленных повторах, дающих простор для воплощения музыкальных и вокальных задач. Это и амебейный тип, и кольцо стихотворения, и кольцо строфы, и эпифора, в том числе такая широко распространенная ее разновидность, как рефрен. Однако среди перечисленных приемов расположения языкового материала заметно выделяется анафора, организующая текст на одном или нескольких уровнях – тематическом, образном, синтаксическом, строфическом.

Музыкально-песенную лирику И.В. Северянина можно условно разделить на две группы: стихи, подходящие по форме для написания на их основе музыкального произведения, и стихи, написанные в музыкальном или песенном жанре. Вторая группа вызывает особый интерес, поскольку демонстрирует осознанность творческой задачи по созданию музыкально (песенно) ориентированного текста, что проявляется у поэта в намеренном формулировании жанра, становящегося частью заголовка: «Элементарная соната», «Романс», «Русская», «Chanson Russe», «Пасхальный гимн», «Канон св. Иосафу», «Шампанский полонез», «Nocturno», «Соната в шторм», «Народная», «Увертюра» и др. При этом, судя даже по приведенным немногочисленным примерам, традиционные жанры нередко трансформируются, приобретая индивидуально-авторские черты.

Рассмотрим стихотворение «Элементарная соната». Обращение поэта к этой классической инструментальной форме видится закономерным в свете философских и творческих исканий русского модернизма, абсолютизовавшего личностное начало и стремившегося к его самореализации в творчестве. «Соната как жанр, – отмечает Ю.В. Москалец, – и в особенности сонатный принцип мышления, выражающий “идею действия” на семантическом уровне, вполне... соответствовал ключевой психологической установке эпохи» [18. С. 13].

Ведущим композиционным принципом «Элементарной сонаты» оказывается внутренняя анафора, обогащенная дополнительными повторами и вариациями, придающими произведению особую динамику и экспрессию:

- I. 2. Мне хочется тебя увидеть – печальную и голубую...
- II. 1. Мне хочется тебя услышать, печальная и голубая,
2. Мне хочется тебя коснуться, любимая и дорогая!
- III. 1. Я чувствую, как угасаю...
2. Я чувствую, что скоро – скоро...

[19. С. 36].

Три первых повтора вводят в сознание читателя и закрепляют в нем необычный образ лирической героини – «печальная и голубая», чей бесплотный абрис, окруженный ореолом таинственности, дает основание предположить, что речь идет о мечте (голубой цвет отсылает к одному из ключевых символов немецкого романтизма, ставшего общекультурным воплощением идеального и одним из излюбленных колоративов «короля поэтов»), а не о земной женщине. А три синтаксически параллельных глагола «увидеть» – «услышать» – «коснуться» создают градацию сложных переживаний поэта, связанных с объектом его стремлений. В 3–4-й

строфах показано постепенное нарастание волнения, переходящее в каскад восклицаний. Это самый напряженный момент, эмоциональная кульминация произведения. Кроме того, 4-я строфа композиционно и тематически делит стихотворение на две части: в первой из них поток лирического сознания объединяется идеей смерти поэта для своей возлюбленной (символом небытия выступает молчание, «немое безгрездье», невыносимое для тонкой, ранимой души художника), во второй развитие темы осложняется колебаниями лирического героя, не находящего в себе силы отказаться от мечты, цепляющегося за «призраки надежды – странной». Композиционная схема здесь не только возвращается, но и усиливается «обращенным» (отрицательным) повтором стихов из 1-й и 2-й строф. При этом обновленный вариант сочетания их частей, имитирующий неточность взволнованной речи, подчеркивает смятенность «мечтателя с душою знойной».

«Выпадает» из основной композиционной схемы 5-я строфа, представляющая собой развернутое сложноподчиненное предложение. Она приостанавливает движение, создает впечатление эмоциональной разряженности, намечая новую тематическую линию, выразившуюся в неопределенности, противоречивости чувств.

Как известно, соната характеризуется тесной связанностью частей, в то же время построенных по принципу контраста. Своеобразно использованная анафора позволяет И.В. Северянину реализовать такой алгоритм средствами слова. Сложные вариации микротем и абстрактность содержания также сближают рассматриваемое произведение с сонатной формой.

Своеобразный анафорический рисунок использован в стихотворении «Романс». Синтаксические параллели здесь позволяют добиться максимальной выразительности в передаче оттенков чувств, охвативших лирического героя и героиню, и вместе с тем замкнуть тематическое развитие в рамках бинарной оппозиции «я – ты». Такое композиционное решение фокусирует все внимание на характеристике двух лирических субъектов, предельно сужает художественное пространство, останавливает время и вместе с тем лишает их каких бы то ни было границ, подчиняя воле эмоционального порыва:

- I. 1. О, знаю я, когда ночная тишь...
3. О, знаю я, как страстно ты грустишь...
- II. 1. И я, и я в разлуке изнемог!
2. И я – в тоске! Я гнусь под тяжкой ношей...
- III. 1. А ты – как в бурю снасть на корабле...
2. Трепещешь мной, но не придешь ты снова...

[19. С. 43].

Внутренняя анафора первой строфы формирует структуру традиционного зачина, который, учитывая общий объем текста, можно назвать развернутым. Точный повтор в сочетании с перекрестной рифмой, чаще всего используемый в песенной лирике, создает эффект плавного, поступательного движения. Главный антитетический вектор только намечен. Определена ведущая роль лирического героя, чей внутренний монолог является содержанием высказывания. Анафорическое «я» – композиционный элемент-доминанта – поначалу завуалирован, сдвинут в результате инверсирования в конец анафорической фразы.

Его структурная роль становится очевидной со второй строфы, где единоначатие появляется в двух первых стихах, а ключевое «я» повторяется шесть раз. Третья строфа вводит второй элемент оппозиции. Примечательно, что поэт исподволь готовит читателя к появлению образа лирической героини, постепенно ослабляя статус местоимения «я»: в четвертом стихе 2-й строфы оно перемещается в начало второго полустишия. Анафорическая параллель с местоимением «ты» вербализована с меньшей точностью: после декларации ключевого слова в первом стихе (функционально оно маркирует границу между элементами оппозиции) анафорический параллелизм поддерживается иными средствами (в третьем стихе – безличная конструкция с притяжательным местоимением «твоя», в четвертом – синонимический повтор).

Квинтэссенция жанра в некоторых случаях передается автором посредством оригинально примененного композиционного решения, известного по прецедентным поэтическим текстам XIX в. Примером может служить стихотворение «Запевка», написанное в поздний период творчества, когда И.В. Северянин начинает явно тяготеть к стилистическим канонам русской классической лирики. В нем многоступенчатая анафора с союзом «что» возвращает нас к знаменитым фетовским строкам «Я пришел к тебе с приветом». Однако И.В. Северянин не повторяет хрестоматийного паттерна, а, взяв за основу идею А.А. Фета, заключающуюся в ступенчатом «усилении лирического напряжения» [20. С. 21], наполняет ее новым смыслом. В результате им решаются две художественные задачи: во-первых, апеллируя к культурной памяти читателей, поэт актуализирует важный для него, эмигранта, образ России прошлого, закрепившийся в том числе в ее поэтическом наследии, во-вторых, воплощает жанровую идею запевки, представляющую собой начало, завязку, зачин.

Моделью организации текста в «Запевке» становится двуступенчатая структура, где период совпадает со строфой.

- I. 1. О России петь – что стремиться в храм
2. По лесным горам, полевым коврам ...
- II. 1. О России петь – что весну встречать,
2. Что невесту ждать, что утешить мать ...
- III. 1. О России петь – что тоску забыть,
2. Что Любовь любить, что бессмертным быть...

[21. С. 9].

Такая структура выглядит интонационно и семантически законченной, поэтому нередко (особенно при использовании приема свободного ассоциативного нанизывания в развитии темы) стихотворение распадается на ряд самостоятельных фрагментов, вследствие чего целостность впечатления снижается или утрачивается. Анафора в такой ситуации (при условии ее строгой последовательной реализации) способна стать композиционной скрепой.

Судя по жанровой принадлежности, стихотворение должно служить лишь прологом, началом песни. Однако можно предположить, что именно своеобразный композиционный прием, имитирующий в каждой новой строфе начало песни, не имеющей окончания, объясняет смысл названия. Создается впечатление трехкратного начала песни. Графически это маркировано многоточием в двух стихах 1-й и 2-й строф.

Анафорический рисунок «Запевки» – двучленный. Главным компонентом в нем выступает фраза «О России петь – что...». Функционально это структурная доминанта, *семантический корень* каждой строфы [22. С. 100]. Он последовательно проведен через все произведение без изменений. Ключевым словом второго уровня является союз «что» (всего повторяется семь раз, во втором и третьем периодах – троекратно). Его эстетическая роль в полной мере обнаруживается во 2-й и 3-й строфах, создавая эффект «эха памяти». Каждый очередной рематический элемент конструкции добавляет штрих к портрету потерянной Родины и каждый из этих штрихов превращается в ментально обусловленный символ, входящий в семантическое поле концепта «Россия»: храм, женщина (вербализован через ассоциативно связанные образы весны, невесты, матери), тоска, любовь, бессмертье.

В потоке лирического сознания автора обращает на себя внимание связь ключевых образов с русской природой, обнажающей первооснову сыновнего чувства родной земли, без которого невозможно достижение национальной идентичности. Предельная краткость «Запевки» и ее жанровая специфика не позволяют ввести в текст конкретных, узнаваемых примет, но отсылающие к устно-поэтической традиции ландшафтные детали, а также упоминание ритуала, связанного с началом нового природного цикла (возрождение природы, несущей в себе обещание новой жизни), удачно их компенсируют.

Стихотворения, где строфическое членение находит последовательную поддержку в анафоре, далеко не всегда нацелены на придание движению лирического потока сознания легкости и музыкальности, свойственных песне. Их композиционно-стилистические задачи в творческой лаборатории И.В. Северянина значительно шире. К использованию такой формы «король поэтов» обращался особенно часто, разнообразя ее многочисленными вариациями. К числу наиболее ярких образцов следует отнести стихотворения «Поэза правительству», «Поэза моих наблюдений», «Развенчание», «Тундровая пастэль», «Старейший поэт», «Янтарная элегия» и др.

В стихотворении «Развенчание» семантическая подвижность (прирастание новых тематических деталей) анафоры полностью зависит от развития темы.

- I. Да разве это жизнь – в квартете взоров гневных...
- II. Да разве это жизнь – в болоте дряг житейских...
- III. Да разве это жизнь, достойная поэта...
- IV. Она жива тобой, цветком махровым прозы...
- V. Она жива тобой, мертвящею поврагой...

[23. С. 113].

От риторических вопросов в первых трех строфах, где рисуется картина повседневного существования поэта, автор переходит к утверждению целей жизни. Две следующие строфы (четвертая и пятая) представляют собой ответ на вопрос, поставленный в третьей: «И если это жизнь, то чем она жива?» Две последние строфы стоят особняком по отношению к композиционному целому, что тематически оправдано. Лирическое чувство в них постепенно возвышается до пафоса. Это выражается в обилии восклицательных предложений, в чередовании сложных синтаксических

конструкций с обособленными членами и коротких предложений (по несколько в одном стихе). В результате создается атмосфера особого эмоционального накала, спонтанности речи. Душевное смятение подталкивает лирического героя к тому, что он в слепом порыве награждает жизнь мрачными, зловещими эпитетами, дает предельно краткие определения, похожие одновременно на дерзкий вызов и на заклятье: «Ты – бездна мрачная! Ты – крест моей Голгофы! Ты – смерть моя! Ты – месть! В тебе сплошная жуть» [23. С. 113]. Присутствие спондея делает ритм более жестким, чеканным, напряженным, а графически оформленная авторская пауза, выполняя роль эпифункции, концентрирует внимание читателя (исполнителя) на кульминационной точке лирического полотна.

Композиционное членение в рассматриваемом стихотворении осложняется внутренней анафорой (формой, редко используемой на протяжении всего произведения и оттого особенно эффективной):

III. 1. Да разве это жизнь, достойная поэта...

3. Да разве это жизнь – существование это...

[23. С. 113].

Структурное усложнение третьей строфы, завершающей первый смысловой блок, объясняется не только необходимостью передать рвущееся наружу негодование лирического героя (интонационный компонент), но и служит скрепой между двумя художественными пространствами: миром дольным (в первых двух строфах внимание сосредоточено на сугубо земном и суетном) и миром горним (наряду с традиционными поэтическими в IV–VII строфах активно вводятся библейские образы креста, Голгофы, Господа). Наконец, синтаксическим маркером завершенности первой части произведения оказывается кольцо строфы: «III. 1. Да разве это жизнь... 4. И если это жизнь...», позволяющее достигнуть определенной автономности по отношению к предыдущему и последующему тексту, подчеркнуть важность и глубину выражаемой мысли.

Композиционное кольцо использовано и в строфе IV, что воспринимается как естественное пространство возникшего импульса, однако функции у него иные. Синтаксическая параллель дается с вариацией, в результате чего большая часть повторяющихся слов оказывается перемещенной в конец стиха, образуя с последующей строфой композиционный стык. Такое тесное ритмико-синтаксическое единство подчеркивает специфику использованных лексических средств.

Интересный композиционный ход предлагается поэтом в финальной части. С одной стороны, в ней поддерживается заложенная и последовательно развиваемая тенденция нарастания и постепенного угасания интенсивности анафорических повторов, что придает интонационному рисунку волнообразный характер; с другой – после достигнутого интонационного пика в кульминации последние восклицания производят впечатление угасающих отголосков отгремевшей бури. Это подчеркивается обилием пиррихий, замедляющих, размывающих ритм. Созданный эффект очень точно передает внутреннее состояние лирического героя, перешедшего от крика к мольбе,

от обличения к смирению, состраданию и душевному просветлению.

Большой интерес вызывают те случаи, когда все произведение представляет собой в синтаксическом отношении развернутое составное предложение. И.В. Северянин нечасто прибегает к такой сложной форме анафорического рисунка. Предпочитая мозаичный принцип в построении лирического сюжета, он старается избегать громоздких периодов. Исключением из правила можно назвать стихотворение «В деревушке у моря», построенное в виде развернутого сложноподчиненного предложения с вереницей обстоятельственных придаточных, присоединяемых союзом «где».

- I. 1. В деревушке у моря, где фокстрота не танцуют,
2. Где политику гонят из домов своих метлой,
3. Где целуют не часто...

II. 1. В деревушке у моря, где избушка небольшая...

III. 2. В деревушке у моря, где на выписку журнала...

IV. 3. В деревушке у моря, утопающей весною...

[21. С. 70].

Идея стихотворения связана со сквозной северянинской антитезой «город – природа», являющейся семантическим ядром многочисленных авторских ассоциаций, развиваемых в соответствии с художественными задачами, а также принципом выстраивания особой авторской аксиологической системы, в которой город становится символом обезчеловечивания, гибели творческого начала, природа же, напротив, – олицетворением искомой гармонии, прибежищем поэтической (шире – подлинно человеческой) души. Безусловно, в ней явно просматривается ставшая литературной традицией романтическая доктрина. Но у И.В. Северянина она обогащается новыми смыслами, связанными, во-первых, с индивидуальным мироощущением, во-вторых, с зародившимися в начале XX в. принципами экологического сознания.

Представление о природе как воплощенной естественной гармонии реализуется поэтом разными способами. Среди них наиболее типичным стал прием соотнесения поэтического пространства с идеальным социально-утопическим топосом – землей обетованной. Стихотворение «В деревушке у моря» служит яркой тому иллюстрацией. С точки зрения композиционной стратегии в нем отчетливо выделяется пространственная доминанта, подчиняющая себе не только тематический, но и метрический, строфический, даже синтаксический пласты художественного текста. Проекция на архетипический образ-символ «земного рая» проявляется в первую очередь в условности изображаемого поэтом пространства (отсутствие имени собственного, призванного обеспечить индивидуализацию объекта описания), его небольших размерах и замкнутости по отношению к остальному миру. Последняя специфическая черта художественного пространства как раз и воспроизводится посредством особой синтаксической конструкции, маркирующей свойство идеального микрокосма.

Ключевой анафорический сегмент, тождественный названию произведения, позволяет сохранить и усилить заложенный в нем культурно-семантический импульс. Логическая структура текстовой ткани подчинена типичному для поэта алгоритму: группа строф, содержащая ряд связанных между собой кар-

тин, утверждений, вопросов и тематически, стилистически или иным способом обособленная последняя строфа, подводящая итог в развитии микротем, образов, мотивов, а также композиционного и интонационного рисунка. Четвертая строфа анализируемого стихотворения подкреплена внутренней анафорой в форме синонимического повтора, выводящего ее за рамки строго воспроизводимого строфического паттерна. Появление внутренней анафоры в финале подготовлено едва намеченным и оттого почти незаметным композиционным штрихом в третьей строфе. Это типичный стилистический прием, используемый поэтом в стихах разных периодов творчества. Синонимический повтор анафорического сегмента в финале выполняет и еще одну важную функцию – эксплицирует образ лирического субъекта (до этого он только подразумевался), давая ему напрямую высказать собственное отношение к изображенному: «Вот в такой деревушке, над отвесной крутизною, Я живу, радый морю, гордый выбором своим!» [21. С. 70].

Однородный, последовательно проведенный анафорический рисунок может служить передаче настроения, заданного уже самим жанром. Решение данной стилистической задачи мы видим в стихотворении «Янтарная элегия».

- I. 1. Вы помните прелестный уголок...
- II. 1. Вы помните студёное стекло...
3. Вы помните комичные оценки...
- III. 1. Вы помните над речкою шалё...
- IV. 1. Вы помните... О да! забыть нельзя...

[19. С. 39].

Произведение построено в виде ряда картин-набросков. В центр каждой из них поставлена яркая деталь. Это воспоминания, всплывающие в памяти как короткие вспышки. Лирический субъект воспроизводит в своем сознании интимно значимые атрибуты когда-то окружавшей его обстановки. Анафорическое «вы помните» не только скрепляет их в единый лирический сюжет, но и придает движение статичным изображениям, наделяя реалии вещного мира особым смыслом, понятным и значимым для влюбленного поэта. Кроме того, однородная, не варьируемая анафора позволяет полностью сосредоточиться на одном событии из прошлого, на одном эмоциональном состоянии, рожденном мимолетным счастливым мгновением, которое лирический герой старается сохранить, запечатлев его в слове. Плавное, размеренное течение лирического чувства, овеянного светлой грустью о невозвратном, без резких перемен настроения и аффектации, привычных стилистических черт интимной лирики И.В. Северянина соответствует обозначенному им жанру – *янтарной элегии*.

Более типична для творчества И.В. Северянина форма композиционного рисунка, где словесные повторения ограничены одним первым стихом. Степень и границы распространенности анафоры в такой схеме подвержены различным колебаниям. В редких случаях повторяется целый стих (по немецкой терминологии – «обращенный припев»). Например:

- I. 1. Они способны, дети века,
2. С порочной властью вместо прав...
- II. 1. Они способны, дети века,
2. Затмением гения блеснуть...

[24. С. 463].

Чаще повторяются только слова, начинающие собой предложение и стих или замкнутые в самостоятельную синтаксическую единицу. В некоторых случаях предложение захватывает целую строфу («Поэза моих наблюдений», «Поэза правительству», «Девятнадцативешняя»). Это излюбленный приём И.В. Северянина. Нередко поэт делает его ключевым элементом более сложных композиционных построений, когда перед ним возникают задачи риторического порядка. Так, в стихотворении «Любовь – жертва» единоначатие лежит в основе смыслового и строфического параллелизма, позволяющего полнее раскрыть все семантические оттенки понятий «любовь» и «жертва» и их сложную взаимозависимость. Лексическая анафора появляется в зачине в форме категоричного утверждения, философской формулы, раскрываемой и доказываемой на протяжении всего высказывания. Она отодвинута во вторую половину строфы, благодаря чему возникает тесная межстрофическая связь, закрепляющая статус ключевых слов.

- I. 3. Любви без жертвы нет, и если
4. Нет жертвы, значит – нет любви.
- II. 1. Любовь и жертва, вы – синонимы...
- III. 1. Любовь светла, и жертва тоже...
- IV. 1. Любви без жертвы не бывает...

[23. С. 92].

Специфическую функцию выполняет повтор в стихотворении «Девятнадцативешняя», где он открывает предложение, охватывающее два (а в одном случае даже четыре) стиха. Текст оформлен графически как строфоид, состоящий из 16 строк протяженностью в 20 слогов каждая. Однако перекрестная рифма интонационно обособляет части текста в привычные традиционные катрены. Чтобы решить проблему целостности в восприятии поэтического текста, И.В. Северянин прибегает к внутренней анафоре. Постоянно возвращающиеся повторы в сочетании с удлинённым стихом стилистически приближают текст к ритмической прозе.

1. Девятнадцативешней впечатления жизни...
3. Девятнадцативешней легче в истину верить...
5. И когда расцветают бирюзовые розы ...
7. И когда расцветают соловьями рулады...
6. Ей представить наивно, что они расцветают...
8. Ей представить наивно, что поет кто-то близкий...

[24. С. 210].

Основной композиционный рисунок здесь выражается в перекрестных повторениях. Их структурная роль заключается в активизации внутривофических смысловых связей. Так, в первом и третьем, а затем в девятом и одиннадцатом стихах одинаковое анафорическое слово позволяет удерживать в сознании главную тему, красочный свежий образ, не потерять его в намеренно удлинённых словесных периодах. У анафоры пятого, седьмого, тринадцатого и пятнадцатого стихов функция иная. В них единоначатие образует развернутый параллелизм, позволяющий поэту уменьшить дистанцию между автором и героиней, напрямую высказать свои чувства.

В стихотворении «Блестящая поэза» широко развернутая анафора, замкнутая в самостоятельную синтаксическую единицу, охватывает целиком все четыре строфы, лишь один раз распространяясь на второй

стих (это происходит во второй строфе). В финале анафора образует кольцо строфы и кольцо стихотворения. Сочетание анафорического паттерна с другими типами строфической композиции часто встречается в северянинской лирике. Как правило, оно выступает средством семантического и эмоционального усиления финала, где автор пытается в афористической форме закрепить ценную для него мысль. В «Блестящей поэзе» особенно зримо представлен поиск такой мысли, как идеальной формулы существования.

- I. 1. Я жить хочу совсем не так, как все...
- II. 1. Я жить хочу крылато, как орел,
2. Я жить хочу надменно, как креол...
- III. 1. Я жить хочу, как умный человек...
- IV. 1. Я жить хочу, как подобает жить...
4. Я жить хочу, как жизнь сама живет!

[23. С. 123].

В других случаях повторяющаяся строка возвращается с различными вариациями. У И.В. Северянина мы находим удачные эксперименты по перемещению слов в пределах одного стиха. При этом сохраняются все компоненты предложения (чаще всего в неизменном виде), меняется только их порядок. Данный прием усиливает интонационное богатство, разнообразит рифму. Ярким образцом может служить «Поэза тебе».

- I. 1. Ни с кем сравнить тебя нельзя...
- II. 1. Тебя ни с кем нельзя сравнить...
- III. 1. Сравнить нельзя ни с кем тебя...
- IV. 1. Нельзя тебя сравнить ни с кем...

[24. С. 202].

Обращает на себя внимание формально-игровой характер такого рода композиционного рисунка: если прочесть первые и последние слова в каждом стихе по вертикали, то выявятся еще две вариации первого стиха, «спрятанные» в тексте. На основе описанного принципа поэту удалось разработать новую строфическую форму, названную им *квадрат квадратов*. В ней органично сочетаются различные уровни композиции стихотворения: синтаксический, лексический, графический.

Дублированием ключевого анафорического слова в конце стиха может создаваться замкнутая, кольцевая конструкция, расширяющая, разнообразящая интонационную палитру. Например, в стихотворении «Тиана» имя лирической героини, адресата поэтического высказывания, служит обрамлением строфической анафоры, позволяя дважды, с разной степенью логического ударения декларировать микротему, развертываемую в последующих стихах строфы. Кольцевой принцип усиливается также отступлением от выбранного алгоритма в последней строфе, где ключевая строка не только меняет местоположение, но и приобретает новую функцию – вывода к развернутой в строфе микротеме и ко всему стихотворению в целом.

- I. 1. Тиана, как странно! как странно, Тиана!
- II. 1. Тиана, как скучно! как скучно, Тиана!
- III. 1. Тиана, как жутко! как жутко, Тиана!
- IV. 1. Тиана, как дико! мне дико, Тиана!
- V. 4. Тиана, как больно! мне больно, Тиана!

[19. С. 496].

В отдельных случаях повтор может не подчеркиваться повторяющимися словами, а только намечаться смысловым (тематическим) или синтаксическим параллелизмом. Такую анафору В.М. Жирмунский

предлагает называть *смысловой* [5. С. 34]. Удачный пример использования *смысловой анафоры* – стихотворение «Классические розы». В нем параллелизм создает ощущение поступательного движения времени (было – есть – будет):

- I. В те времена, когда роились грёзы...
- II. Прошли лета, и всюду льются слёзы...
- III. Но дни идут – уже стихают грёзы...

[21. С. 8].

Тема «свежих роз» неизменно появляется в третьем стихе каждой строфы как обязательный элемент синтаксической и смысловой параллели. С ее помощью разрешается каждый новый временной зачин.

Типичной композиционной стратегией, основанной на анафоре, в небольших по объему лирических произведениях И.В. Северянина (обычно длиной в три – четыре катрена) следует считать такие, где мощно заявленная в зачине тема (мотив) или ярко обрисованный образ посредством повторов развиваются на протяжении всего текста, задавая особую симметрию, отражающую индивидуальный почерк поэта. При этом образно и (или) эмоционально насыщенное вступление не только декларирует, но и закрепляет тему или образ в сознании читателя, придавая им высокий эстетический статус.

Особо следует отметить роль внутренней анафоры, охватывающей первую строфу и поддерживающей усиленное звучание ключевых сегментов речевого потока. Единичная внутренняя анафора первой строфы в большинстве случаев составляет полустилистику, второе полустилистическое играет роль ремы, углубляя и развивая намеченный образ, мотив или символ. В сочетании с психологическим параллелизмом, выдержанным на протяжении всего произведения, схема зачина с внутренней анафорой создает эффект постепенного размывания границ между сегментами параллели, в результате чего природное и человеческое сливаются в гармоничном единстве. Такая стратегия реализована в стихотворении «На мотив Фофанова».

- I. 1. Я чувствую, как падают цветы ...
3. Я чувствую, как шепчутся в гостиных...
- II. 1. Я чувствую, как тают облака...
- III. 1. Я чувствую, как угасает май...

[19. С. 74].

Однако стратегический принцип может быть и прямо противоположным, когда намеренно ослабленный в образно-семантическом отношении зачин компенсируется интенсивным развитием образно-тематической линии в последующих строфах с опорой на внутреннюю симметрию. Если такое усиление затрагивает центр текста, оставляя ослабленными начало и конец стихотворения, возникает эффект двойного ритмического кольца.

- I. 1. Ты ко мне не вернешься, даже ради Тамары...
- II. 1. Ты ко мне не вернешься: на тебе теперь бархат...
3. Ты ко мне не вернешься: предсказатель на картах...
- III. 1. Ты ко мне не вернешься, даже... даже проститься...
3. Ты ко мне не вернешься в тихом платье из ситца...
- IV. 3. Ты ко мне не вернешься: грёзы больше не маги...

[19. С. 77].

Особо следует отметить одну из самых распространенных анафорических схем у И.В. Северянина, которую можно было бы назвать *принципом третьего*

предфинального стиха. Она встречается в таких произведениях, как «Лесофея», «Мисс Лиль», «Поэза о солнце, в душе восходящем», «Любить единственно», «Карета куртизанки» и др. Возвращение анафоры в 3-м стихе последней строфы – психологическая подготовка к финалу. Ключевой образ вновь возникает в поле зрения читателя в сильной семантической и эмоциональной позиции. Устойчивая композиционная функция 3-го стиха последней строфы придает завершенность, стройность лирическому тексту. Кроме того, описанная схема упрощает восприятие стихотворения на слух, что для И.В. Северянина, исполнителя собственных стихов, было важным аргументом.

Имитируя разговоры в гостиных, уличную речь, задушевную беседу, слог личных писем, поэт использует анафору в качестве стилистического средства создания эффекта спонтанности речи, эмоциональных всплесков, характерных для устного общения или внутренних монологов. В этом случае анафорический повтор ограничивается эпизодом либо вводится однократно (производя впечатление произвольности, случайности), не иницируя ритмических ожиданий. Например, в стихотворении «Поэза трех принцесс» [19. С. 529], состоящем из 10 строф, анафора повторяется дважды целой строфой без изменений с промежутком в две строфы. В ней представлен окрашенный иронией автора монолог лирической героини. Он вводит в пространство манерной салонной игры, насыщенной элементами восточного эротизма и стилизованными пасторальными мотивами, образ-символ Торквато Тассо, выступающий олицетворением барочной эстетики с присущими ей вычурностью, неестественностью, элитарностью, воспринимаемыми как атрибуты особой художественности, ее эстетические знаки. Оторванная от реальной жизни поэзия Торквато Тассо противопоставляется мелочности и суетности поклонниц лирического героя, мечтающих лишь о том, чтобы оказаться в объятиях своего повелителя. В третьем повторе остается только ключевое слово (образ-символ), тем не менее синтаксический параллелизм в нем сохраняется.

Поскольку стихотворение объемное, троекратный повтор (II, V, IX) не подчиняет себе явно общего течения речевого потока. Но при внимательном рассмотрении лирического сюжета становится очевидным, что повторы постепенно подводят к кульминации – появлению княжны Инстассы, предвосхищаемому другими принцессами. Ее монолог завершает короткую полуфантастическую-полуигровую историю.

Появление анафоры в тексте может служить средством развертывания картины или ретардации лирического сюжета. Например, центральным образом стихотворения «Nocturne» являются девушки «без лица и без фигур» [19. С. 52]. Чтобы задержать взгляд читателя на необычной картине, И.В. Северянин вводит ряд сравнений, ассоциативно обогащающих образ, придающих ему динамику. Возникает ощущение, что он рождается на глазах читателя.

Развернутая анафора дает возможность автору приостановить развитие лирического сюжета в стихотворении «Баллада» [19. С. 82]. Детальное описание художественного пространства, захватывающее три

строфы из шести, воссоздает атмосферу романтических баллад с их ореолом таинственности и элементами фантастического.

Как видим, в творческой лаборатории И.В. Северянина анафора играет важную роль. Удачные эксперименты поэта с различными видами повторов позволяют утверждать, что устоявшаяся в русской поэзии анафорическая композиционная форма обладает большим

эстетическим потенциалом. При творческом ее использовании она способна давать оригинальные художественные результаты, обогащать интонационную палитру лирических произведений, усиливать внутри- и межстрофическую смысловую интеграцию, выполнять жанрообразующую функцию, регулировать интенсивность развития лирического сюжета, оказывая заметное влияние на индивидуальный стиль автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Якобсон Р. Работы по поэтике: переводы / сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. 464 с.
2. Квятковский А.П. Анафора // Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 35–37.
3. Гаспаров М.Л. Анафора // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 32–33.
4. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение: курс лекций. Л., 1959. 536 с.
5. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений. Петербург: ОПОЯЗ, 1921. 109 с.
6. Полубояринова Л.Н. Фигуры риторические // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 281–282.
7. Панкратова М.В. Фигура анафорического повтора в идиостиле И. Лиснянской // Филологическое образование в современном обществе: сб. науч. ст. III Всерос. науч. конф., посвященной Дням славянской письменности. М., 2019. С. 92–96.
8. Ханинова Р.М. Первая книга Д. Кугультинова «Бах насна шулгуд» («Стихи юности») в аспекте сохранения национальной традиции стихосложения // Новый филологический вестник. 2017. № 4. С. 350–359.
9. Глотова Т.А. Повтор как универсальный принцип текстообразования в поэзии И. Хугаева // Известия СОИГСИ. 2017. № 23. С. 102–108.
10. Петрова С.А. Эволюция интермедиального образа струны в творчестве А.А. Фета // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 7–1. С. 46–49.
11. Макарова Л.С. Повтор как признак поэтического идиолекта Жака Превра и особенности передачи повтора в переводе // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2014. № 2. С. 63–67.
12. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: избранные труды. М.: Аграф, 2002. 496 с.
13. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / предисл. и сост. В.И. Чулкова. Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1992. 236 с.
14. Адамс В. Утопия Игоря Северянина // Adams Valmar. Vene Kirjandus mu arm. Tallinn, 1977. 352 с.
15. Северянин И. Сочинения: в 5 т. Т. 5 / сост., вступ. ст., коммент. В.А. Кошелева и В.А. Сапогова. СПб.: Logos, 1996. 400 с.
16. Ахмедова Ю.А. Эгофутуризм Игоря Северянина // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 1. С. 152–156.
17. Огородникова Е.А. Жанр «ноктюрна» в сборнике Игоря Северянина «Громокопийный кубок» (1913) // Вестник Костромского государственного университета. 2017. № 4. С. 108–111.
18. Москалец Ю.В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 28 с.
19. Северянин И. Сочинения: в 5 т. Т. 1 / сост., вступ. ст., коммент. В.А. Кошелева и В.А. Сапогова. СПб.: Logos, 1995. 592 с.
20. Холщевников В.Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения: межвуз. сб. / под ред. В.Е. Холщевникова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. 248 с.
21. Северянин И. Сочинения: в 5 т. Т. 4 / сост., вступ. ст., коммент. В.А. Кошелева и В.А. Сапогова. СПб.: Logos, 1996. 592 с.
22. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 1996. 848 с.
23. Северянин И. Сочинения: в 5 т. Т. 3 / сост., вступ. ст., коммент. В.А. Кошелева и В.А. Сапогова. СПб.: Logos, 1995. 416 с.
24. Северянин И. Сочинения: в 5 т. Т. 2 / сост., вступ. ст., коммент. В.А. Кошелева и В.А. Сапогова. СПб.: Logos, 1995. 704 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 1 октября 2020 г.

Functions of Anaphoras in the Compositional Structure of Igor Severyanin's Poems

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2020, 459, 52–60.

DOI: 10.17223/15617793/459/6

Sergey S. Folimonov, Saratov State Law Academy (Saratov, Russian Federation). E-mail: kruzo72on@yandex.ru

Keywords: anaphora; lyric poem composition; strophic studies; Igor Severyanin; psychological parallelism; idiostyle.

The article deals with the problem of using anaphoras as a strategic principle of poetic speech construction in the context of works of Igor Severyanin, known for his experiments in the field of poetic forms. Despite the fact that the anaphora is one of the most ancient methods of rhythmic organization of texts, its aesthetic potential continues to attract word artists who seek to find new opportunities of using traditional visual and expressive techniques. The analysis of this phenomenon through the prism of the composition of a lyric poem is particularly effective. Severyanin actively uses anaphoras throughout all his creative way: he builds compositional patterns in accordance with artistic tasks. In his early lyrics, the patterns are subordinated to the desire to activate the resources of the poetic language for the implementation of the idea of theatricalization of the poetic world. The main character of this world and simultaneously the actor is the author-performer playing the role of a royal clown. In his mature period, tending to the classics, Severyanin often refers to the precedent texts of Russian poetry, developing them and supplementing them with new semantic nuances. The research revealed the most productive forms of anaphoric constructions and their functional features. A large group of Severyanin's poems is united by the task of integrating musical and poetic ways of displaying reality. Symbolically, they can be divided into song lyrics and poems, stylized for a particular musical genre: sonata, overture, hymn, polonaise, etc. The internal anaphora plays an important role in the organization of speech flow in Severyanin's lyrics. It can form the structure of the beginning ("Romans"), serves as a bond between two artistic spaces ("Razvenchanie"), solves the problem of integrity in the perception of the stanza form ("Devyatnadsatishnyaya"), amplifies the sound of key segments of the speech flow ("Na motiv Fofanova"). A significant stylistic device in Severyanin's works is also the degree of prevalence of anaphoric articulation of the text. For example, a homogeneous, sequential composition pattern through an entire work can create the mood set by the requirements of the genre ("Yantarnaya Elegiya"). On the contrary, a fragmentary repetition often serves as a means of creating the effect of spontaneity of the speech, emo-

tional outbursts that are characteristic of the oral communication (“Poeza trekh printsess”), or it is used as a technique that allows the author to suspend the development of a lyrical plot, to expand and detail the story (“Nocturne”, “Ballada”). Thus, the creative application of the anaphoric composition significantly expands the visual possibilities of the poet, influences his individual style.

REFERENCES

1. Jakobson, R. (1987) *Raboty po poetike: perevody* [Works on poetics: translations]. Moscow: Progress.
2. Kvyatkovskiy, A.P. (1966) *Poeticheskiy slovar'* [Poetic Dictionary]. Moscow: Sov. Entsiklopediya. pp. 35–37.
3. Gasparov, M.L. (2001) Anafora [Anaphora]. In: Nikol'yukin, A.N. (ed.) *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary encyclopedia of terms and concepts]. Moscow: NPK “Intelvak”.
4. Tomashevskiy, B.V. (1959) *Stilistika i stikhoslozhenie: kurs lektsiy* [Stylistics and versification: A course of lectures]. Leningrad: Uchpedgiz.
5. Zhirmunskiy, V.M. (1921) *Kompozitsiya liricheskikh stikhotvoreniy* [Composition of lyric poems]. Peterburg: OPOYaZ.
6. Poluboyarinova, L.N. (2008) Figury ritoricheskie [Rhetorical figures]. In: Tamarchenko, N.D. (ed.) *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow: Izd-vo Kulaginoy; Intrada, pp. 281–282.
7. Pankratova, M.V. (2019) [The figure of anaphoric repetition in the idiostyle of I. Lisnyanskaya]. *Filologicheskoe obrazovanie v sovremennom obshchestve* [Philological education in modern society]. Proceedings of the III All-Russian Conference. Moscow: [s.n.]. pp. 92–96.
8. Khaninova, R.M. (2017) D. Kugultibov's First Book 'Bay Nasna Shulgud' ('Poems of the Youth') in Relation to Preservation of the National Versification Tradition. *Novyy filologicheskyy vestnik – New Philological Bulletin*. 4. pp. 350–359. (In Russian).
9. Glotova, T.A. (2017) Repetition as a unique means of text formation in the poetry of I. Khugaev. *Izvestiya SOIGSI*. 23. pp. 102–108. (In Russian).
10. Petrova, S.A. (2018) Evolution of intermedial image of the string in A.A. Fet's creativity. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philology. Theory and Practice*. 7–1. pp. 46–49. (In Russian).
11. Makarova, L.S. (2014) Repetition as a sign of poetry of Jacques Prevert and peculiarities of its transfer in translation. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2: Filologiya i iskusstvovedenie – Bulletin of the Adyghe State University, Series: Philology and Arts*. 2. pp. 63–67. (In Russian).
12. Tynyanov, Yu.N. (2002) *Literaturnaya evolyutsiya: izbrannye trudy* [Literary Evolution: Selected Works]. Moscow: Agraf.
13. Korman, B.O. (1992) *Izbrannye trudy po teorii i istorii literatury* [Selected Works on Theory and History of Literature]. Izhevsk: Udmurt State University.
14. Adams, V. (1977) Utopiya Igorya Severyanina [Igor Severyanin's Utopia]. In: *Vene Kirjandus mu arm*. Tallinn: Eesti Raamat.
15. Severyanin, I. (1996) *Sochineniya: v 5 t.* [Works: in 5 volumes]. Vol. 5. St. Petersburg: Logos.
16. Akhmedova, Yu.A. (2008) Egofuturizm Igorya Severyanina [Igor Severyanin's Egofuturism]. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill*. 1. pp. 152–156.
17. Ogorodnikova, E.A. (2017) The “nocturne” genre in Igor Severyanin's collection of poetry “The Cup of Thunder” (On the example of the poems “Nocturne” (1908), “Nocturno” (1909), “Nocturne” (1911)) *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta – Vestnik of Kostroma State University*. 4. pp. 108–111. (In Russian).
18. Moskalets, Yu.V. (2004) *Russkaya fortepiannaya sonata rubezha XIX–XX stoletiy v atmosfere khudozhestvennykh iskaniiy epokhi* [Russian piano sonata at the turn of the 20th century in the atmosphere of the artistic quest of the era]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
19. Severyanin, I. (1995) *Sochineniya: v 5 t.* [Works: In 5 vols]. Vol. 1. St. Petersburg: Logos.
20. Kholshchevnikov, V.E. (1985) Analiz kompozitsii liricheskogo stikhotvoreniya [Analysis of the composition of a lyric poem]. In: Kholshchevnikov, V.E. (ed.) *Analiz odnogo stikhotvoreniya* [Analysis of one poem]. Leningrad: Leningrad State University.
21. Severyanin, I. (1996) *Sochineniya: v 5 t.* [Works: In 5 vols]. Vol. 4. St. Petersburg: Logos.
22. Lotman, Yu.M. (1996) *O poetakh i poezii* [On poets and poetry]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB.
23. Severyanin, I. (1995a) *Sochineniya: v 5 t.* [Works: In 5 vols]. Vol. 3. St. Petersburg: Logos.
24. Severyanin, I. (1995b) *Sochineniya: v 5 t.* [Works: In 5 vols]. Vol. 2. St. Petersburg: Logos.

Received: 01 October 2020