

И. Г. Соколова

*Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского***АНАФОРИЧЕСКИЕ ПОВТОРЫ И ИХ СТИЛИСТИЧЕСКАЯ
НАГРУЗКА В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ М. ВОЛОШИНА**

Розглядаються різні види анафори у творах М. Волошина, встановлюються їх функціональні та семантичні особливості.

Рассматриваются разные виды анафоры в творчестве М. Волошина, устанавливаются их функциональные и семантические особенности.

Various types of anaphora are examined in works by M. Voloshin, their functional and semantic features are set.

Поскольку художественное произведение – это сложная система, нельзя забывать о взаимосвязи и взаимовлиянии всех элементов этой системы, то есть стихотворения, так как речь идет именно о стихотворении. Кроме того, эта система автором определенным образом выстроена, и анализ этой структуры обязательно связан с анализом стиля, а иерархия элементов произведения определяется его композицией [17, с. 6–7]. В стихотворении важно абсолютно все, задаче раскрытия его художественной идеи подчинены все средства, тема тесно связана с композицией, главная мысль произведения, мотив цикла и даже книги «получает свое воплощение не только в содержании стихотворений, не только в выбранном и преображенном слове <...>, но и в строе поэтической строки, в ее структурной организации» [9, с. 73]. Исследовав семантические и функциональные особенности различных видов повторов в поэтической речи М. Волошина, мы увидим особенности самой поэзии мастера, приблизимся к пониманию его поэтического, мировоззренческого, личностного «я». Выборка осуществлялась из следующих изданий произведений М. А. Волошина: М. А. Волошин. Стихотворения [1]; Максимилиан Волошин. Собрание сочинений. [2]. Рассматривались произведения, вошедшие в авторские книги поэта.

Активное использование Волошиным различных видов повторов, часть из которых относится к эфоническим, уже свидетельствует о том, что его поэзия необыкновенно эмоциональна. Часто повтор оказывается главной стилистической фигурой, главным средством воздействия, поскольку для поэта в том или ином стихотворении важен «эффект эмоционального нагнетения» [18, с. 104]. Даже если поэт углублен в свои переживания, его стихи свидетельствуют о том, что он не равнодушен к происходящему в окружающем мире. Напротив, именно происходящее служит толчком и причиной этих переживаний. Таковы, например, стихи о Первой мировой и гражданской войнах. Выражая в стихах не только свои, но, конечно же, прежде всего свои, глубоко личные, переживания, поэт оказывается удивительно прозорлив и точен и в оценке происходящих событий.

В стихах М. Волошина встречаются различные виды анафорических повторов (фонетическая, лексическая, синтаксическая, строфическая анафора, а также комбинации) и более редкая, чем анафора, эпифора. Активно «работают» многосоюзиe и зевгма. Всего было выделено более 230 (236) случаев различных повторов в 118 произведениях М. Волошина (сюда входят отдельные стихотворения из

циклов, так как имеют свой порядковый номер, но самостоятельными не считаются пронумерованные поэтом отрывки из глав цикла «Путями Каина», поскольку лишь глава целиком имеет порядковый номер [2, Собр. соч.]. Из 302 рассмотренных произведений это более трети. Чаще всего поэт пользуется лексической анафорой. В его стихотворениях это самый распространенный тип анафоры (около 100 случаев). Прежде чем рассмотреть наиболее яркие примеры ее использования, отметим сначала произведения, в которых лексическая анафора сочетается с синтаксической, а также используются параллельные синтаксические конструкции (в смежных стихах соблюдается одинаковая структура предложений), что подчеркивает структурную связь нескольких элементов стиля в стихотворении – анафорический параллелизм. Анафорические повторы настолько тесно связаны с синтаксическим параллелизмом, что порой трудно понять: анафора – следствие его или причина [17, с. 41]: «Я слышу Вашими ушами, / Я вижу Вашими глазами», «...Он поднял в небо одиноко. / Он встретил их и ослепил, / Он в мире чью-то кровь пролил...» («Отрывки из посланий») [1, с. 89, 91; 2, т. 1, с. 51, 68]; «Еще не отжиты связавшие нас годы, / Еще не пройдены сплетения путей...» («Надписи») [2, т. 1, с. 147]; «Я люблю усталый шелест / <...> // Я люблю узорный почерк...» («Старые письма») [2, т. 1, с. 57].

Итак, в следующих произведениях Волошин комбинирует лексический повтор с параллельными синтаксическими конструкциями: «Отрывки из посланий» (они известны также под названиями «Письмо» и «Второе письмо») и «Демоны глухонемые». В «Отрывках из посланий» он активно использует также и лексическую анафору. Рамки статьи не позволяют рассмотреть и описать все случаи употребления поэтом анафоры, тем более, что в одном стихотворении может быть несколько различных повторов. Однако ясно наблюдается тенденция в использовании анафоры: даже если анафорический повтор не организует всю строфу, а только две или три строки, как в «Отрывках из посланий», например, он важен для Волошина, поскольку позволяет акцентировать внимание на значимых вещах, подчеркнув, выделив их в ряду других: на чувстве (*Любить без слез, без сожаленья, / Любить, не веруя в возврат...*), на обстоятельствах и объектах (*Здесь все теперь воспоминанье, / Здесь все мы видели вдвоем, / Здесь наши мысли, как журчанье / Двух струй, бегущих в водоем*), на необходимости и неизбежности жизненных испытаний (*Должны пройти по всей земле, / Должны запутаться во мгле, / Должны ослепнуть в ярком свете, / Терять друг друга на пути, / Страдать, искать и не найти...*), на своих переживаниях и своем восприятии мира (*Я духом Бог, я телом конь. / Я чую дрожь предчувствий вещей, / Я слышу гул идущих дней, / Я полон ужаса вещей, Враждебных, мертвых и злоеющих, / И вызывают мой испуг / Скелет, машина и паук*) [2, т. 1, с. 51, 68].

Также важен повтор в стихотворении «Демоны глухонемые» (1917 г.), поскольку организует его. Данное произведение идейно и по настроению связано со стихотворениями «Русь глухонемая» и «Родина» (1918 г.), а также «Русская революция» (1919 г.), написанными, как видим, годом и двумя позже [2, т. 1, с. 261, 262, 263, 287]. Естественно, что это не все стихи, посвященные революции и гражданской войне. Но данные связаны между собой более тесно эпиграфом: это слова Исайи («Демоны глухонемые» и «Родина»); образами, переходящими из стихотворения в стихотворение («Демоны глухонемые», «Русь глухонемая», «Русская революция»). Читая следующие за «Демоны глухонемыми» стихи, начинаешь понимать, каким «глухонемым духом» одержима «глухонемая» Русь, какие «призраки враждуют», «России душу омрачая», какие «встали Бреды»: «Пусть бунт наш – бред, пусть дом наш пуст, / Пусть боль от наших ран не наша...»; как Русь «...в молитвах приняла / Чужих страстей, чужого зла / Крово-

точащие стигматы» [2, т. 1, с. 287, 288]; кто такие «они»: «*Они проходят по земле, / Слепые и глухонемые, / И чертят знаки огневые...*», «*...Они не видят ничего, / Они творят, не постигая, / Предназначенья своего*», «*...Они кидают вещей луч...*» [2, т. 1, с. 261]. Происходит смысловое и символическое наполнение образа, все становится понятно, даже если не знать пояснений, данных образу самим поэтом [1, с. 428, 429; 2, т. 1, с. 526, 527; см. также комментарии к стихотворениям «Русь глухонемая», «Родина» и «Русская революция»: 2, т. 1, с. 527; 536, 537].

Анализ фигур поэтического синтаксиса показывает, что «семантика лексического наполнения в значительной степени зависит от синтаксической структуры, наблюдается трансформация значений слов, усиливается экспрессивность и выразительность высказывания, в результате чего текст получает не только горизонтальную, но и вертикальную перспективу, что доказывает его нелинейность [6, с. 111, 112]. Таким образом, рассмотрение особенностей авторской синтаксической системы, типичных моделей «наращения стилистического эффекта синтаксическими единицами, входящими в частную эстетическую систему» [15, с. 130] – это тема отдельной статьи. Тем более, что Б. М. Эйхенбаум, например, рассматривал синтаксис в качестве главного элемента художественной структуры стихотворения [20]. Среди других грамматических средств, играющих значительную роль в процессе формирования экспрессивности текста, важное место отводится именно синтаксическим. В связи с этим необходимо обратить внимание на широкие экспрессивные возможности глагола, которые объясняются, прежде всего, развитой системой его морфологических категорий и форм, разнообразием синтаксических связей, центральным местом в предложении, богатством смысловых оттенков. Иначе, глагол занимает «центральное положение в акте предикации», передает динамику событий, мыслей, эмоций и так далее, показывает движение в мире, различные изменения [10; 13; 5, с. 65]. В нашем случае можно отметить следующее: в трех строфах стихотворения «Демоны глухонемые» М. Волошин активно использует глаголы и глагольные формы (*проходят, чертят, в распаивающейся мгле, озаряя, не видят, творят, не постигая, кидают, есть, явленный луч*). Все они стоят в форме настоящего времени. Именно в глагольных формах «наиболее явственно реализуется тема перемен, происходящих в мире и человеке» [8, с. 172]. В последних строках, представляющих собой вывод из всего ранее сказанного, поэт отказывается от глагола с конкретной семантикой. Завершающим строчкам предшествует многозначительное, «говорящее», многоточие. Нулевая форма настоящего несовершенного «насквозь абстрактного грамматического глагола бытия» [21, с. 260] подчеркивает вневременной характер совершающегося, а тире акцентирует наше внимание на этой форме. Итак, в стихотворении намечаются следующие временные доминанты: «сейчас» и «вообще». Письмо М. Волошина А. М. Петровой подтверждает это: «В земной манифестации демон может быть как человеком, так и явлением. ...Они только знак, который сам себя прочесть не может, хотя иногда сознает, что он знак» (выделено нами. – *И. С.*) [2, т. 1, с. 527]. Иногда – значит «время от времени, порой || В некоторых, отдельных случаях; иной раз» [14, т. 1, с. 668]; иногда как часть всегда. Место действия названо в первой строке первой строфы – «по земле» проходят «демоны глухонемые». Названо, но не конкретизировано: по земле вообще. Лишь в стихотворениях «Русь глухонемая», «Родина», «Русская революция» «земля» обретает конкретный облик.

Использует М. Волошин и более редкую, чем анафора, эпифору. Хотя это действительно редкое явление. Несмотря на то, что данная статья посвящена анафорическим повторам, стоит отдельно сказать об этом случае. В произведении не

может быть ничего случайного, у художника, как правило, все находится на своем месте. В стихотворении «Зеркало» [2, т. 1, с. 62] эпифора призвана передать состояние лирического героя – напряжение. Это состояние переносится, проецируется на окружающее («Сумерки в мастерской. Кто-то смотрит в зеркало. Часы тикают. Капля капает из крана. Иногда перебивая: "Да, да, да. Так". "Тик-так... да-да...". В зеркале видны только большие грустные безнадежные глаза и черные губы. За окном город. Вечерний. Громады домов. И так как будто он вдруг лопнет от напряжения» [2, т. 1, с. 454]. Выделено нами. – И. С.). Чувства также трудно удержать в себе, как воду, которую не в силах уже сдерживать кран. Эту переполненность призвана подчеркнуть эпифора «и капает вода»:

*И комната во мне. И капает вода.
И тени движутся, отходят, вырастая.
И тикают часы, и капает вода,
Один вопрос другим всегда перебивая.*

В этой строчке поэт создает и звуковые образы, воплощающие в звуковой материи переживания героя: «Кап, да. Тик, кап, да». Чувства вырастают, как тени. Звуки раздражают, грозя разразиться взрывом. В художественном тексте повторы – «это средство реализации идеи текста, т. е. своего рода сигналы, ведущие к разгадке текста» [5, с. 66].

То же можно сказать и о стихотворении «Вослед» [2, т. 1, с. 72]. Безусловно, говоря об анализе художественного произведения, сейчас имеют в виду комплексный филологический анализ, поскольку текст состоит из различных уровней, находящихся в единстве. Уровни текста нельзя абсолютизировать: они тесно связаны и взаимодействуют между собой [7, с. 191]. Именно этим единством определяется художественность, образность произведения, которую нельзя сводить только к тропам и фигурам и которая создается различными средствами. Образностью «пропитан» весь текст, «хотя и неравномерно; одни элементы, ярко образные, как бы «заражают» другие» [7, с. 190]. Самым продуктивным и результативным является исследование в направлении «идея – композиция (образы) – язык», опирающееся при этом на широкий литературный, социально-культурный и исторический фон [7, с. 203]. Однако в зависимости от целей и задач возможно исследование отдельных сторон, уровней произведения, т. е. избирательный анализ. В одной статье невозможно проанализировать все стихотворения М. Волошина глубоко и всесторонне, поскольку «каждый текст характеризуется определенными особенностями своей композиционно-стилистической структуры» [7, с. 206], но можно показать одну из характерных, на наш взгляд, особенностей его лирических произведений, не потеряв при этом «лицо» конкретного текста – его ведущий, доминирующий признак. Речь идет о доминанте – семантическом, эстетическом, управляющем центре стихотворения. Доминантные речевые средства позволяют выделить «ключевые» слова, семантические текстовые поля [7, с. 208] и т. д.

В рассматриваемом произведении М. Волошина «Вослед» [2, т. 1, с. 72] слово, ставшее названием, становится в тексте ключевым (хотя в стихотворении отсутствует), а также является его сильной позицией. Оно смысловой лейтмотив стихотворения и ядро текстового семантического поля [7, с. 208]. Поэтическое слово – это комплекс взаимодействия звуковой и смысловой, изобразительной сторон. Экспрессивные образы, экспрессивный эффект, воздействие художественного текста создаются различными, не только специфическими экспрессивными средствами. В данном стихотворении важную роль играет ритм, интонация, фонетические, а также грамматические и лексические средства (глагольная лек-

сика) и, конечно же, повторы. Все это создает определенное настроение и состояние покоя, стремительного внутреннего движения при внешней монотонности. Стихотворение было написано вскоре после отъезда М. В. Сабашниковой из Парижа.

Мысли поют: «Мы устали... мы стынем...»

Сплю. Но мой дух неспокоен во сне.

Дух мой несется по снежным пустыням

В дальней и жуткой стране.

Дух мой с тобою в качаньи вагона.

Мысли поют и поют без конца.

Дух мой в России... Ведет Антигона

Знойной пустыней слепца.

Дух мой несется, к земле припадая,

Вдоль по дорогам распятой страны.

Тонкими нитями в сердце вращая,

В мире клубятся кровавые сны.

Дух мой с тобою уносится... Иней

Стекла вагона заткал, и к окну,

К снежной луне гиацинтово-синей

Вместе с тобою лицом я прильну.

Дух мой с тобою в качаньи вагона.

Мысли поют и поют без конца...

Горной тропой ведет Антигона

В знойной пустыне слепца...

(Февраль 1906. Париж)

В стихотворении поэт, с одной стороны, использует строфическую анафору, которая и организует это стихотворение. С другой стороны, как видно, две строфы из пяти повторяются с небольшими изменениями и по сути являются рефреном, что придает этому стихотворению песенный характер, хотя данный припев повторяется не после каждой строфы, а только после первой и в конце стихотворения, что призвано сначала заявить главную мысль произведения, а затем подчеркнуть и закрепить ее. Таким образом, происходит «реализация идеи текста» и ее разгадка (Маслова) – полное отречение от себя и растворение в любви: «*Дух мой с тобою в качаньи вагона*», «*...ведет Антигона <...> слепца*» (ср. «*Я слышу Вашими ушами, / Я вижу Вашими глазами*») («Отрывки из посланий») [1, с. 89, 91; 2, т. 1, с. 51, 68]). Стихотворение «Отрывки из посланий» (в других изданиях «Письмо» и «Второе письмо») было написано несколько ранее (1904–1905 гг.) и также, как и стихотворение «Вослед», входит в раздел «*Amorі amara sacrum*» («Святылище горькой любви», в других переводах «Святая горечь любви»). При всех нюансах перевода важно, что любовь поэта, хотя горькая, но святая, и хотя святая, но горькая. Позднее Волошин вспоминал о желании отойти, расстаться в наивысший момент счастья, о добровольном отречении, о необходимости «понять умирание и растворение» [2, т. 1, с. 456]. Но вернемся к назначению и функциям повторов в тексте. Рефрен (в песнях – припев) считается разновидностью эпифоры, которая характерна, например, для народных песен [12, с. 241]. Песенный (правильнее было бы сказать напевный, поскольку различают песенный и романсовый виды интонации) ритм произведения М. Волошина подчеркнут и интонацией (плавность мелодики, замедление и последующее ускорение темпа, соблюдение пауз-многоточий, перенос в четвертой строфе – графико-пунктуационные средства) [3, с. 122–125; 5, с. 59–61]. Ритм не может восприниматься в стихе изо-

лированно, он существует в единстве с содержанием, «переплетается с интонационно-синтаксической структурой, звуковой инструментовкой» и другими составляющими, в совокупности создающими «ритмическую интонацию», индивидуальную для каждого стиха [5]. Пространство данного стиха Волошина – трехсложный размер (дактиль). Именно на дактилической рифме построены произведения народной поэзии и народные песни [3, с. 94, 133]. Кроме этого, важную роль играют в стихотворении фонетические средства, которые «так вплетаются в содержание текста, его ритм, что под воздействием текста как целостного единства становятся мотивированными, единственно уместными» [5, с. 62]. В рассматриваемом стихотворении «поэтическое слово как бы утоплено в музыке, звукописи» [5, с. 63] и мы слышим песню колес, их стук, хотя в данном случае нет привычного «ти-та-та», «та-та-та», как в стихотворении «В вагоне», отдельные пространственные части которого также построены на дактилическом метре. На музыкально-ритмическую основу стихов Волошина указывали многие его современники и позднейшие исследователи. Так, например, польский драматург В. Рогович, встречавшийся с поэтом в Париже начала XX века, говорил о своем восприятии стихотворения «Дождь», в котором замечательно воссоздавался ритм монотонно стучащего дождя, этот ритм слышали даже те, кто плохо понимал по-русски [11, с. 18]. В стихотворении «Вослед» ненавязчиво, но часто повторяются сочетания звуков и звуки *сп, сн, т, тс, тк, ст* (*с, т, к* есть в слове *стук*). Встречается и звуко сочетание *сл*, которые присутствуют в слове *вослед*. На фонетическом и семантическом (смысловом, лексическом) уровнях поэт передает стремительное, скользящее движение (см. этимологию слова *след* [19, с. 384]) за + через пространство и время туда (см. этимологию слова *в(во)* [19, с. 46, 47]; динамизм этого движения подчеркнут именно глаголами (*уносится, несется*). Как видно, фонетические средства особенно важны при восприятии ключевых слов поэтического текста. Вместе с рифмой фонетические явления создают благозвучие, что усиливает ассоциации и способствует созданию более ярких и экспрессивных образов. Хотя понятно, что фонетика только усиливает впечатление, возникающее от семантики слова [5, с. 63], но не случайно все же П. Флоренский писал о «засловесной силе звука» [16, с. 102], столь важной, например, для русского человека, который, по В. Г. Белинскому, «уху жертвовал всем – даже смыслом». Объяснимо, почему стихотворение М. Волошина так нравилось К. Бальмонту, которого называли «Паганини русского стиха», – и он «все просил повторить его» [2, т. 1, с. 457].

М. А. Волошин мастерски использовал различные композиционно-стилистические приемы. Примером может служить стихотворение «Портрет» («*Я вся – тона жемчужной акварели...*»), которое также входит в раздел «*Апогі атага сасгит*». В книге стихов «Иверни» оно было помещено без заглавия, но с пометой «К портрету Мар<гариты> Вас<ильевны>». Поскольку сам поэт датировал это стихотворение ноябрем 1903 года, можно думать, что речь идет об автопортрете Сабашниковой, написанном в том же году.

*Я вся – тона жемчужной акварели,
Я бледный стебель ландыша лесного,
Я легкость стройная обвисшей мягкой ели,
Я изморозь зари, мерцанье дна морского.*

*Там, где фиалки и бледное золото
Скованы в зори ударами молота,
В старых церквах, где полет тишины
Полон сухим ароматом сосны, –*

*Я жидкий блеск икон в дрожащих струйках дыма,
Я шелест старины, скользящей мимо,
Я струйки белые угаснувшей метели,
Я бледные тона жемчужной акварели.*

Перед нами кольцо цельного стихотворения (повторение строки в начале и конце произведения) [3, с. 135, 136], состоящего из 12 строк, объединенных в три строфы. Первая из строф представляет самостоятельное предложение, две других являются сложным синтаксическим целым, или периодом. Необычность структуры стихотворения в том, что поэт в первой и третьей строфах использует лексическую анафору и однотипные предложения, благодаря чему выявляется их общность и подчеркивается тесная связь. В то же время не организованная анафорой вторая строфа, как уже было отмечено, образует с третьей длинное сложное предложение, что естественно также подразумевает тесную связанность его частей (синтаксическое членение весьма важно, так как способствует созданию определенного ритма и шире – ритмико-интонационного единства). Как известно, в периоде в первой части интонация идет на повышение, а во второй – на понижение [3, с. 209]. Однако данное стихотворение Волошина нарушает эту закономерность. Оно построено на смене размеров и интонации (часто интонация и ритм не эксплицируются, а вплетаются в структуру текста, который меняется в различных планах с изменением интонации, и музыкальность, мелодичность которого влияют на его восприятие, а «устранение мелодии искажает поэтический образ» [4, с. 9]). Первая и третья части стихотворения написаны ямбом, вторая – дактилем, что определяет интонационные изменения и изменение ритма – одного из самых сильных воздействующих факторов в поэтическом тексте. Не случайно произведение положено на музыку И. Чекрыгиным [2, т. 1, с. 449], поскольку интонационные свойства текста (темп, плавность мелодики, паузы, тональный диапазон, модуляции тембра голоса) оказывают сильное воздействие на слушающего, усиливая экспрессивный эффект, что чрезвычайно важно для композитора. Данное стихотворение предоставляет богатые возможности в этом плане. Движение тона внутри текста можно сравнить с летящей птицей (как ее обычно рисуют: галочкой, взмахнувшей крыльями), с качелями, начавшими движение сверху – потом резко вниз и снова наверх. Анафора переводится с греческого языка не только как повторение, или единоначатие, но и как вынесение вверх [3, с. 35]. И она, действительно, выносит. В стихотворении, написанном от первого лица, от лица лирической героини, это «Я» и все с ним связанное воспринимается в единстве разных планов. Это рассказ героини о себе и своем хрупком, изящном и сложном внутреннем мире (образный портрет); это впечатление от восприятия картины (автопортрета), ее цветового решения; и самое главное – это представление поэта о ней (М. В. Сабашниковой). Иначе, есть любимая женщина, есть ее портрет, ею написанный, т. е. ее представление о себе, есть впечатление поэта от этого портрета, который сравнивается (но не в стихотворении, а внутренне) с оригиналом и, наконец, есть стихотворение, в котором все в итоге соединилось.

Итак, были рассмотрены лишь некоторые случаи употребления М. Волошиным повторов, в первую очередь анафоры. В его поэзии она структурно организует текст, создает определенную экспрессию, служит средством «эмоционального нагнетения», является доминирующим, ключевым словом (в стихотворении «Портрет»), показывает (как в последнем примере) единство и органичность существования, казалось бы, далеких друг от друга вещей (образно раскрывающих внутреннюю жизнь человека).

Библиографические ссылки

1. **Волошин М. А.** Стихотворения / М. А. Волошин. – Л., 1977.
2. **Волошин Максимилиан.** Собрание сочинений / Максимилиан Волошин. – М., 2003. – Т. 1. – М., 2004. – Т. 2.
3. **Квятковский А.** Поэтический словарь / А. Квятковский. – М., 1966.
4. **Ковтунова И. И.** Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова. – М., 1986.
5. **Маслова В. А.** Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста / В. А. Маслова. – Минск, 1997.
6. **Муратова Е. Ю.** Нестандартная сочетаемость лексем сквозь призму синтаксических фигур / Е. Ю. Муратова // Диалог культур. Теория и практика преподавания языков: Матер. 2 Междунар. научно-практ. конф., посвященной 30-летию первого выпуска иностр. студентов филол. фак-та, 6–8 сентября 2007 г. – Симферополь, 2008. – С. 106–112.
7. **Новиков Л. А.** Об изучении языка художественной литературы / Л. А. Новиков // Избранные труды. Эстетические аспекты языка. – М., 2001. – Т. 2. – С. 176–212.
8. **Отрадин М. В.** «Пришла, – и тает все вокруг...» А. А. Фета / М. В. Отрадин // Анализ одного стихотворения. – Л., 1985. – С. 171–181.
9. **Пастухова Л. С.** Однородные члены как эстетически значимое средство (цикл «Киммерия» М. Волошина) / Л. С. Пастухова // Материалы республ. научно-практ. конф. «Актуальные проблемы теории и практики современной лингвистики». – Бэлць, 1991. – С. 73–75.
10. **Пешковский А. М.** Глагольность как выразительное средство / А. М. Пешковский // Методика родного языка. Лингвистика. Стилистика. Поэтика. – М.–Л., 1925.
11. **Пинаев С.** Близкий всем, всему чужой... / С. Пинаев. – М., 1996.
12. **Практическая стилистика русского языка.** – К., 1975.
13. **Рамат П.** Универсалии и типология / П. Рамат // Вопросы языкознания. – 1966. – № 2. – С. 17–26.
14. **Словарь русского языка:** в 4-х т. – 2-е изд. – М., 1981. – Т. 1.
15. **Соколова Л. А.** Пути развития семантических приращений у языковых единиц в художественном тексте / Л. А. Соколова // Проблемы лексической и категориальной семантики. – Симферополь, 1982. – С. 130–143.
16. **Флоренский П. А.** Антиномии языка / П. А. Флоренский // Вопросы языкознания. – 1988. – № 6. – С. 96–112.
17. **Холшевников В. Е.** Анализ композиции лирического стихотворения / В. Е. Холшевников // Анализ одного стихотворения. – Л., 1985. – С. 5–49.
18. **Холшевников В. Е.** «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» А. С. Пушкина / В. Е. Холшевников // Анализ одного стихотворения. – Л., 1985. – С. 98–105.
19. **Цыганенко Г. П.** Этимологический словарь русского языка / Г. П. Цыганенко. – К., 1989.
20. **Эйхенбаум Б. М.** О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. – Л., 1969.
21. **Якобсон Р.** Стихотворные прорицания Александра Блока / Р. Якобсон // Работы по поэтике: Переводы. – М., 1987. – С. 254–271.

Надійшла до редколегії 20.05.08