

Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»

На правах рукописи

Балашов-Ескин Кирилл Михайлович

Поэтический стиль В.А. Сосноры: художественно-речевая образность

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
Васильев Сергей Анатольевич
доктор филологических наук,
профессор

Москва
2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕЧЕВЫЕ ПРИЕМЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ СТИЛЕ В.А. СОСНОРЫ	13
1.1. Метафора, внутренняя форма, стиль: художественные особенности метафоры в поэзии В.А. Сосноры	13
1.1.1. «По мотивам “Слова о полку Игореве”»: сосноровская художественная интерпретация древнего памятника	17
1.1.2. Образ Медного всадника в поэтическом осмыслении В.А. Сосноры на примере стихотворения «Медная Сова»	27
1.1.3. Метафорическое воплощение образов насекомых в произведениях В.А. Сосноры	37
1.1.4. Силевые особенности метафоры в книге «Дева-Рыба»	53
1.2. Катахреза в поэтическом стиле В.А. Сосноры	59
1.3. Гипербола в поэтическом стиле В.А. Сосноры	69
1.4. Стихотворные переносы (анжамбеман) как явление поэтического синтаксиса В.А. Сосноры	86
ВЫВОДЫ ПО 1 ГЛАВЕ	101
ГЛАВА 2. СТИХОТВОРНАЯ РЕЧЬ В.А. СОСНОРЫ: ЧЕРТЫ АВТОРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ	104
2.1. Силевые особенности рифмы в поэзии В.А. Сосноры	104
2.1.1. Функциональные аспекты рифмы в осмыслении отечественных стиховедов	104
2.1.2. Типология и функциональность рифмы в стихах В.А. Сосноры	108
2.2. Стих как единица стихотворной речи в поэзии В.А. Сосноры: ритмические чередования и звуковой образ	133
2.2.1. Стих как основная единица стихотворной речи: конститутивные признаки	133

2.2.2. Функции повторов звуковых комплексов в стихе В.А. Сосноры: микрокомпозиция поэтической речи	138
2.3. Функциональность словесно-звуковой образности в поэзии В.А. Сосноры: микрокомпозиция и архитектоника	159
2.3.1. Типы повторов в структуре строфы	159
2.3.2. Роль словесно-звуковой образности в создании внутренней формы стихотворений В.А. Сосноры	173
2.3.3. Поэтический цикл В.А. Сосноры: словесно-звуковая образность и архитектоника	183
ВЫВОДЫ ПО 2 ГЛАВЕ	196
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	197
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	203

ВВЕДЕНИЕ

Виктор Александрович Соснора (1936–2019), один из крупных русских поэтов второй половины XX века, входил в так называемую группу поэтов-шестидесятников, однако уже к концу пятидесятих сформировал свой оригинальный стиль. Ставя перед собой иные по сравнению с представителями «эстрадной поэзии» творческие задачи, Соснора выпадал из литературного контекста. Сложный, насыщенный метафорами и иными образами стиль поэта не пользовался широким успехом в литературных кругах, а свобода от конъюнктуры, хоть и позволяла реализовать творческие замыслы, закрывала дорогу в печать.

Первые стихи поэта печатают с начала шестидесятых годов. В.А. Соснору активно поддерживают и высоко оценивают поэт-футурист Н.Н. Асеев и академик Д.С. Лихачев. Н.Н. Асеев пишет предисловие к первой опубликованной книге «Январский ливень»¹, а Д.С. Лихачев – вступительную статью в книге «Всадники»². В.А. Соснору замечают отечественные критики, маститые писатели и литературоведы (В.С. Бахтин³, К.М. Симонов⁴, Б.А. Слуцкий⁵, В.Д. Федоров⁶). Как писал сам В.А. Соснора, говоря о поколении юных поэтов второй половины XX века, «С нами ожили Шкловский, Сельвинский, Каменский, Крученых и даже такие, как Катаев, Паустовский, Твардовский и пр.»⁷. Однако за поэтом быстро закрепляется штамп «труднодоступности», что не препятствует росту интереса к нему за рубежом. Его стихи переводят на несколько языков и печатают как в СССР, так и за его пределами, чему способствовала Л.Ю. Брик, с которой в период с

¹ Асеев Н.Н. Стихи Виктора Сосноры // Соснора В.А. Январский ливень / Н.Н. Асеев. Л.: Сов. писатель, 1962. С. 5–6.

² Лихачев Д.С. Поэт и история / Соснора В.А. Всадники. Л.: Лениздат, 1969. С. 5–10.

³ Бахтин В. Три дебюта: Заметки критика (Новые книги ленинградских поэтов) // Вечерний Ленинград. 1962. № 218. С. 3.

⁴ Симонов К.М. Первый сборник поэта // Правда. 1962. № 332. С. 4.

⁵ Слуцкий Б.А. Начало сказки // Литературная газета. 1965. 9 декабря.

⁶ Федоров В. Д. Весенняя переключка поэтов // Молодая гвардия. 1960. № 5. С. 102–103.

⁷ Письма Николая Асеева к Виктору Сосноре. Вступительная заметка и публикация Виктора Сосноры // Звезда. 1998. № 7. С. 114–126.

1962 по 1978 годы В.А. Соснора вел переписку⁸. В 1963 году Д.С. Лихачев в письме⁹ Н.Н. Асееву отмечает переход В.А. Сосноры в «более зрелую стадию» – из хвалимых в критикуемых поэтов.

Регулярно новые произведения В.А. Сосноры печатают с 1993-го года, также публикуются его проза и письма. Поэтическое наследие автора, если измерять его книгами, уместается в один объемный том, тем не менее с художественной точки зрения оно имеет огромное значение. Соснора сегодня – признанный, высоко оценённый поэт. Есть даже мнение, что его успех «превзошел успех прославленных и маститых москвичей, в числе которых были Алексей Сурков, Борис Слуцкий, Семен Кирсанов, Александр Твардовский, Леонид Мартынов, Андрей Вознесенский и Белла Ахмадулина»¹⁰.

До конца XX века публикации о В.А. Сосноре носят литературно-критический характер. Выходят работы А.Ю. Арьева¹¹, Я.А. Гордина¹², В.И. Новикова¹³, А.К. Югова¹⁴. На В.А. Соснору обращают внимание и литературоведы как в связи с контекстом эпохи, поэтами-шестидесятниками¹⁵, так и в парадигме неофутуризма, в хлебниковской концепции «возвращения к некому праисторическому языку, к культурному подсознательному»¹⁶. В.М. Маркович¹⁷ также отмечает необходимость изучения поэтов «ленинградского андеграунда», к которым относят В.А. Соснору.

⁸ Переписка Виктора Сосноры с Лилей Брик // Звезда. 2012. №1, №2, №3.

⁹ Воспоминания о Николае Асееве: сборник / сост. К.М. Асеева, О.Г. Петровская. М.: Сов. писатель, 1980. С. 297.

¹⁰ Королева Н.В. О Викторе Сосноре и его стихах // Звезда. 2007. №9. С. 199–206.

¹¹ Арьев А.Ю. Ничей современник (Виктор Соснора: случай самовоскрешения) / А.Ю. Арьев // Вопросы литературы. 2001. № 3. С. 14–30.

¹² Гордин, Я. Литературные варианты исторических событий – что это такое? / Я. Гордин // Соснора В. Властители и судьбы: Лит. варианты ист. событий. Л.: Сов. писатель. 1986. С. 3–7.

¹³ Новиков В.И. Против течения / В.И. Новиков // Диалог. М.: Современник, 1986. С. 184–195.

¹⁴ Югов А. Поругание великой поэмы // Наш современник. 1969. № 10. С. 123.

¹⁵ Зайцев В.А. Лекции по истории русской поэзии XX века (1940–2000). М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. 384 с.

¹⁶ Лейдерман Н.Л. Современная русская литература, 1950–1990 годы: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений: в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 1. 2003. С. 379.

¹⁷ В.М. Маркович предлагает реминисценцию в качестве одного из путей изучения (Маркович В.М. Реминисценции «Медного всадника» в ленинградской неофициальной поэзии 60–80-х гг. / ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М.: Издательство «Индрик», 1998. С. 696–709.)

Повышение научного интереса к творчеству и личности¹⁸ В.А. Сосноры происходит с начала 2000-х годов. Внимание обращено прежде всего на семантический потенциал лексики и грамматики его языка. В монографии Л.В. Зубовой «Современная русская поэзия в контексте истории языка»¹⁹ используются яркие примеры из произведений Сосноры в диахроническом контексте. В диссертации Д.А. Суховой «Графика современной русской поэзии»²⁰ изучаются функции приемов визуальной выразительности. В диссертации Е.А. Суловой «Рефлексивность в языке современной русской поэзии: субъективация и тавтологизация»²¹ анализируются словесно-звуковые повторы, тавтологизация в его лирике. В диссертации Е.С. Редкиной «Лексико-семантические особенности организации текстов новейшей русской поэзии»²² выявлены общие черты стилистической организации поэтических текстов авторов конца XX – начала XXI века.

Литературоведческие работы о Сосноре представлены исследованиями С.И. Тарасовой «Русская авангардная поэзия 1960-70-х годов в оценке литературной критики»²³ и О.В. Соколовой «Неоавангардная поэзия Г. Айги и В. Сосноры: эстетическое самоопределение и поэтика»²⁴ в которых для анализа предлагается контекст авангардной парадигмы. Ю.И. Минералов²⁵ обратился к творчеству В.А. Сосноры как к материалу для своей теории

¹⁸ Внимание к личности В.А. Сосноры обусловлено публикацией писем Н.Н. Асеева и Д.С. Лихачева, и всей переписки между В.А. Соснорой и Л.Ю. Брик. В 2013 году выходит в свет роман-дневник В.А. Овсянникова «Прогулки с Соснорой» (Овсянников В.А. Прогулки с Соснорой. СПб.: Скифия, 2015. 752 с.).

¹⁹ Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л.В. Зубова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. 432 с

²⁰ Суховой Д.А. Графика современной русской поэзии: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / Суховой Дарья Алексеевна. СПб., 2008. 271 с.

²¹ Сулова Е.В. Рефлексивность в языке современной русской поэзии: субъективация и тавтологизация: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / Сулова Евгения Валерьевна. СПб., 2013. 202 с.

²² Редкина Е.С. Лексико-семантические особенности организации текстов новейшей русской поэзии: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / Редкина Елизавета Сергеевна. СПб., 2020. 229 с.

²³ Тарасова С.И. Русская авангардная поэзия 1960-70-х годов в оценке литературной критики: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.10 / Тарасова Светлана Игоревна. М., 2007. 296 с.

²⁴ Соколова О.В. Неоавангардная поэзия Г. Айги и В. Сосноры: эстетическое самоопределение и поэтика: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Соколова Ольга Викторовна. Томск, 2007. 258 с.

²⁵ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): Учеб. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Ю.И. Минералов. М.: Владос, 1999. С. 338.

предударной рифмы XX века. С.А. Васильев²⁶ выявил особенности переосмысления традиций В. Хлебникова в стиле поэта.

В первые два десятилетия XXI века публикуется несколько десятков научных статей, в которых внимание уделено отдельным художественным приемам (синекдоха²⁷). Например, в цикле работ О.Н. Мороз подробно рассмотрена поэма «Два сентября и один февраль» от сравнения редакций до семантики образов²⁸, а в статьях В.В. Биткиновой изучаются стилеобразующие художественные приемы в прозе В.А. Сосноры (обращение к историческим источникам и их авторская интерпретация²⁹, диалог³⁰) и элементы поэтики (портрета³¹).

Таким образом, широкое профессиональное признание вклада В.А. Сосноры в русскую литературу, несомненный интерес культурного и научного сообщества к особенностям его поэтического языка, художественно-речевой образности его произведений, осуществленной поэтом трансформации традиций и их синтезу, а также отсутствие обобщающих работ об индивидуальном стиле писателя определяют **актуальность** работы.

Новизна диссертации состоит в том, что целостное исследование художественной речи поэзии В.А. Сосноры как проявления авторского стиля проводится впервые.

Материалом исследования послужили поэтические произведения В.А. Сосноры, опубликованные с 1959-го по 2001-й годы, его письма,

²⁶ Васильев С.А. «Хлебников – это Золотой Маятник, пушкинизм. Я давно ушел в иной путь...» (Хлебниковская традиция в поэзии В. А. Сосноры) // Велимир Хлебников и мировая художественная культура. Материалы XIII Международных Хлебниковских чтений, посвященных 80-летию со дня рождения профессора Геннадия Григорьевича Глинина. (5–7 сент. 2019). Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2019. С. 20–32.

²⁷ Зубова Л. В. Синекдоха в поэзии Виктора Сосноры / Л. В. Зубова // Новое литературное обозрение. 2009. № 3(97). С. 204–219.

²⁸ Все шесть статей опубликованы в одном сборнике (Творчество В.И. Лихоносова и актуальные проблемы развития языка, литературы, журналистики, истории. Материалы III Международной научно-практической конференции. 2019. С. 121–170).

²⁹ Биткинова В.В. «Две Маски» Иоанна Антоновича в эссе Виктора Сосноры: принципы авторской интерпретации исторических и историографических источников // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2018. Т. 18. № 3. С. 331–337.

³⁰ Биткинова В.В. «Державин до Державина» Виктора Сосноры: диалог поэтов // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2013. № 6 (27). С. 40–45.

³¹ Биткинова В.В. Поэтика портрета в исторической прозе Виктора Сосноры // Междисциплинарные связи при изучении литературы. Сборник научных трудов. Под редакцией Т.Д. Беловой, А.Л. Фокеева. Саратов: Саратовский источник, 2019. С. 19–29.

литературно-критические отзывы и литературоведческие статьи, монографии и диссертации, содержащие анализ произведений В.А. Сосноры, а также произведения русских писателей XVIII–XX веков, влияние которых на творчество В.А. Сосноры можно проследить.

Объект исследования: стихотворная речь и художественно-речевая образность поэзии В.А. Сосноры.

Предмет исследования: черты индивидуального стиля В.А. Сосноры, проявившиеся при воплощении стихотворной речи и художественно-речевой образности писателя.

Целью работы является выявление наиболее характерных с точки зрения проявления писательского стиля особенностей художественно-речевой образности и стихотворной речи поэтических произведений В.А. Сосноры.

Для достижения поставленной цели необходимо обеспечить решение следующих **задач**:

- определить наиболее характерные для В.А. Сосноры тропы и фигуры и иные приемы формирования художественно-речевой образности и очертить их функциональность в произведении и в авторском стиле;
- проанализировать способы рифмовки и функции рифмы в поэзии В.А. Сосноры;
- выявить имеющие первостепенное значение для создания внутренней формы произведения приемы ритмической и звуковой организации художественной речи писателя;
- исследовать способы переосмысления В.А. Соснорой традиций воплощения художественно-речевой образности в русской поэзии XVIII–XX вв.

Методология. Методологической основой диссертации являются труды представителей отечественной филологической традиции: Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни, А.Н. Веселовского, П.Н. Сакулина, Б.В. Томашевского, В.В. Виноградова, В.М. Жирмунского, А.Ф. Лосева, В.Е. Холшевникова, Ю.И. Минералова и др.

Использовались методы: сравнительно-исторический (Ф.И. Буслаев, А.А. Потебня, А.Н. Веселовский), историко-типологический (П.Н. Сакулин, А.Ф. Лосев, В.М. Жирмунский), семантико-стилистический (Л.В. Щерба, В.В. Виноградов, Ю.И. Минералов и др.).

Положения, выносимые на защиту.

1. Поэтическая речь В.А. Сосноры отличается исключительным богатством и разнообразием использованных писателем тропов и фигур и иных приемов формирования художественно-речевой образности его произведений. Среди наиболее значимых тропов ключевое место принадлежит метафоре, катахресе и гиперболе. Важнейшим приемом, отражающим индивидуальный стиль автора в области поэтического синтаксиса, является перенос (enjambement), причем не только привычный перенос синтаксической единицы на следующую строку, но и внутрисловный, также строфический.

2. Рифма в поэзии В.А. Сосноры несет на себе отпечаток его авторского стиля. Поэт активно пользуется не только классическими видами рифмы, но и ассонансами, а также характерной для XX века предударной рифмой, стиховедческую теорию которой создал Ю.И. Минералов. Функциональность разных видов рифмы в произведениях В.А. Сосноры очень богата. Рифма играет не только эвфоническую и ритмическую роли, конституирует стих, но и имеет прямое отношение к формированию поэтической семантики.

3. Ключевая особенность ритмической организации поэтических произведений В.А. Сосноры состоит в том, что явления стихотворной речи, прежде всего конституирование стиха, характер рифмовки, находятся в теснейшей взаимосвязи со звуковым строем художественной речи писателя. Инструментом и одновременно результатом такого теснейшего взаимодействия становится наличие регулярных повторов звуковых комплексов, пронизывающих и структурирующих поэтическую речь и

несущих многообразные функции, включая создание внутренней формы образа и произведения в целом.

4. Стиль В.А. Сосноры, поэта высочайшей профессиональной культуры, относимого учеными к неоавангарду середины XX века, вместе с тем глубоко укоренен в традициях отечественной литературы. Его оригинальные творческие поиски и открытия прочно связаны как с древнерусской литературой (дебютное для него переосмысление «Слова о полку Игореве»), так и с развитием русской литературы XVIII–XX вв. (В.К. Тредиаковский, Г.Р. Державин, А.С. Пушкин, В. Хлебников, В.В. Маяковский, Н.А. Заболоцкий и др.).

Теоретическая значимость диссертационной работы заключается в том, что существенно уточнено содержание понятий: художественно-речевая образность, стихотворная речь, индивидуальный стиль, культурная эпоха середины – второй половины XX века. Определены пути выявления функциональности художественных форм в стиле писателя.

Практическая значимость работы. Результаты работы могут быть использованы в рамках вузовских курсов по истории русской литературы второй половины XX века, при разработке дисциплин, связанных с изучением традиций русской классики XVIII–XX вв.; на факультативных занятиях в общеобразовательных учебных заведениях; при дальнейшем научном анализе индивидуального стиля писателя.

Апробация работы. Основные положения исследования представлены на межвузовских, всероссийских и международных научно-методических конференциях (2017–2019 гг.) и в ряде научных публикаций. По теме диссертации опубликовано 9 статей.

Статьи в ведущих периодических научных изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Балашов-Ескин К.М. Стихотворные переносы как явление поэтического синтаксиса В.А. Сосноры // Русская речь. – 2021. – № 2. – С. 100–115.

2. Балашов-Ескин К.М. Катахреза в поэтическом стиле В.А. Сосноры // Русская речь. – 2020. – № 3. – С. 65–76.
3. Балашов-Ескин К.М. Образ Медного всадника в поэтическом осмыслении В.А. Сосноры // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. «Русская Филология». – 2020. – № 2. – С. 72–78.

Статьи в сборниках и периодических изданиях:

4. Балашов-Ескин К.М. Словесно-звуковая образность как средство формирования иронии в цикле В.А. Сосноры «Февраль» // В поисках слова. Открытия минувшего: сборник научных работ молодых ученых и магистрантов. – Вып. 3. – М.: Книгодел; МГПУ, 2018. – С. 161–168.
5. Балашов-Ескин К.М. Образ декабристов в повести В.А. Сосноры «Николай» // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. – 2018. – № 1. – С. 46–49.
6. Балашов-Ескин К.М. Поэтическое переосмысление В.А. Соснорой «Слова о полку Игореве»: черты авторского стиля // Художественный текст глазами молодых. Материалы конференции. – М.: МГПУ, 2019. – С. 103–110.
7. Балашов-Ескин К.М. «Под мелодии ладоней – пятиструнных музыкальных инструментов!» Музыка стиха: композиционная схема книги В.А. Сосноры «12 сов» // Текст, контекст, интертекст: Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции XV Виноградовские чтения (г. Москва, 3–5 марта 2018 г.): В 3 т. – Т. 2 / Отв. ред. И.Н. Райкова. – М.: Книгодел; МГПУ, 2019. – С. 282–289.
8. Балашов-Ескин К.М. Анализ поэтического цикла В.А. Сосноры «Тиетта»: методологический потенциал теории предударной рифмы Ю.И. Минералова / К.М. Балашов-Ескин // Национальный стиль русской литературной классики: материалы IV Межвуз. науч. – практ. конф. (19 апр. 2018 г.) / Отв. ред. С.А. Васильев. – М., 2019. С. 77–92.

9. Балашов-Ескин К.М. «О, мания метафор!»: стилевые особенности метафоры в книге В.А. Сосноры «Дева-Рыба» // Вестник Московского городского педагогического университета. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2020. – № 1. – С. 147–154.
10. Балашов-Ескин К.М. «Плывут кораблики стрекоз»: мир насекомых в поэтическом воплощении В.А. Сосноры // Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. – М.: Книгодел; МГПУ, 2020. – С. 143 – 155.

Структура диссертационной работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка, включающего 181 наименование, объем диссертации 219 с.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕЧЕВЫЕ ПРИЕМЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ СТИЛЕ В.А. СОСНОРЫ

1.1. Метафора, внутренняя форма, стиль: художественные особенности метафоры в поэзии В.А. Сосноры

Стиль – сложное понятие, находящееся на стыке лингвистики и литературоведения, охватывающее и автора, и произведение, и сам язык, и мысль. Говоря о стилистике как о науке, В.В. Виноградов отмечает «три разных круга исследований, тесно соприкасающихся, часто взаимно пересекающихся и всегда соотносительных»³², среди которых обозначена «стилистика художественной литературы»³³, к ней же «примыкают теория и история поэтической речи и поэтика»³⁴. П.Н. Сакулин определял стиль как «совокупность тех особенностей, какими одна форма отличается от другой формы, ей аналогичной»³⁵, А.Ф. Лосев – как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей <...>»³⁶, а А.В. Чичерин – как «самое единство содержания и формы, как содержательность формы, как отработанное до ясности мышление, чувство писателя, как его орудие при восприятии мира, как раскрытие тех возможностей, которые заключены в слове, как идейное влияние на людей и созидание культуры»³⁷.

Образы в поэзии В.А. Сосноры ввиду своей «чрезвычайной поэтической сложности»³⁸ не поддаются сколь-нибудь однозначным определениям. Для верной оценки стиля поэта необходимо обратиться к теории «внутренней

³² Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. С. 5.

³³ Там же. С. 5.

³⁴ Там же. С. 5.

³⁵ Сакулин П.Н. Филология и культурология. М.: Высш. шк., 1990. С. 140.

³⁶ Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. К.: «Collegium», «Киевская Академия Евробизнеса», 1994. С. 226.

³⁷ Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика. М.: «Худож. лит.», 1977. С. 4.

³⁸ Новиков Вл. Соснора / Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А. М., 2000. С.664.

формы» А.А. Потебни: «Внутренняя форма слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль. Этим только можно объяснить, почему в одном и том же языке может быть много слов для обозначения одного и того же предмета и, наоборот, одно слово совершенно согласно с требованиями языка может обозначать предметы разнородные»³⁹. Иными словами, внутренняя форма – это взаимосвязь мысли, рожденной сознанием, им же объясненной с помощью языка, и самого сознания.

Внутренняя форма не только обеспечивает «объективное» семантическое значение слова, но еще может объяснить историческую систему семантических переходов: «В ряду слов того же корня, последовательно вытекающих одно из другого, всякое предшествующее может быть названо внутренней формой последующего. Например, слово язвить, принимаемое в переносном смысле, значит, собственно, наносить язвы, раны...»⁴⁰. В процессе изменения слова посредством таких микропереходов становится неуловимой та взаимосвязь между общепринятым значением слова и его этимологией. Восстановление этой взаимосвязи для сознания (и автора, и читателя) есть «восстановление для сознания внутренней формы»⁴¹, причем процесс этот осуществляется через сложное взаимодействие различных художественных приемов, и результат не всегда однозначен, ведь содержание (идея) произведения, согласно А.А. Потебне, исходит и от автора, и от читателя, подразумевая то, что мысленно создает читатель, используя «память внутренней формы»⁴² через «восстановление внутренней формы» и посредством «создания новых явлений, свидетельствующих об успехах мысли»⁴³.

³⁹ Потебня А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. М.: Издательство «Лабиринт», 1999. С. 114.

⁴⁰ Там же. С. 115.

⁴¹ Там же. С. 42.

⁴² Там же. С. 41.

⁴³ Там же. С. 44.

Понимание внутренней формы, как пишет Ю.И. Минералов, до настоящего времени вызывает много вопросов. «Ее сводят <...>, во-первых, к внутренней форме слова <...>, во-вторых, <...> к лингвистически истинному этимологическому образу (типа стол – стлать или окно – око)»⁴⁴. Ученый подчеркивает ее «особое расширительное понимание»⁴⁵, интерпретацию как «образа образов»⁴⁶ и относит к важнейшим компонентам «феномена, обозначаемого как “индивидуальный стиль”»⁴⁷.

В довершение сказанного, индивидуальный стиль в сочетании со всем перечисленным есть еще и комплекс взаимосвязей средств выражения с процессом работы и авторской, и читательской мысли, потому и «различные индивидуальные стили – не просто средство выражения, а средство “преобразования” мысли, причем по своей способности к таковому преобразованию они заведомо не равны»⁴⁸.

Одним из важнейших элементов индивидуального стиля писателя является метафора. Теория литературы под метафорой понимает «вид тропа, в основе которого лежит ассоциация по сходству или по аналогии»⁴⁹, или «употребление слова в измененном значении (т. е. в “переносном смысле”)»⁵⁰, или «перенесение постороннего слова (т. е. слова с другим значением по отношению к значению искомому: <...> по соответствию (сходству)»⁵¹.

А.Ф. Лосев разделяет метафору на две дополнительные категории: на общеязыковую, под которой понимаются стертые, или мертвые, метафоры (ножка стола, ручка двери), и на художественную метафору, которая «не указывает ни на какой посторонний себе предмет. Она уже сама по себе является предметом самодовлеющим и достаточно глубоким, чтобы его долго

⁴⁴ Минералов Ю.И. Поэтика. Стиль. Техника. М.: Лит. ин-т им. А. М. Горького, 2002. С. 160.

⁴⁵ Там же. С. 161.

⁴⁶ Там же. С. 162.

⁴⁷ Там же. С. 163.

⁴⁸ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). С. 354.

⁴⁹ Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1. Стб. 434.

⁵⁰ Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 205.

⁵¹ Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высш. шк., 1990. С. 202.

рассматривать и в него долго вдумываться, не переходя ни к каким другим предметам»⁵². Художественная метафора, как правило, не ограничивается сходством или ассоциативной связью, а в плане композиции поэтической речи не ограничивается и словосочетанием. Метафорические ряды могут следовать друг за другом, вступая в сложную внутреннюю взаимосвязь.

Близость определений отнюдь не говорит о едином научном взгляде на феномен метафоры. Не только литературоведением и лингвистикой в целом, но и различными исследователями в частности по-разному трактуется понятие «метафорический перенос», о чем совершенно справедливо пишет В.П. Москвин, указывая на нестабильность этого понятия⁵³.

О необходимости использования метафоры, но исключительно в «пристойных местах», писал М.В. Ломоносов, уточняя, что «излишно в речь стесненные переносные слова дают больше оной темности, нежели ясности»⁵⁴. В целом же метафора является орудием мышления. «Необходимость метафоры (или метафорического сравнения) сказывается особенно наглядно в тех случаях, когда ею выражаются сложные и смутные ряды мыслей», – писал А.А. Потебня⁵⁵, отмечая, что метафора была бы лишь «бесцельною игрою», если бы не таила в себе возможность поиска истины.

О тропе как проявлении стиля на примере эпитета писал А.Н. Веселовский: «Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением»⁵⁶. Метафора, несмотря на свою художественную самодостаточность, не может исчерпывающе определять индивидуальный стиль, точно так же, как стиль не может быть представлен одной лишь метафорой. Тем не менее, она выделяется на фоне других «идейно-образных

⁵² Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. С. 156.

⁵³ Москвин В.П. Русская метафора: очерк семиотической теории. 2-е изд., переаб. и доп. М.: URSS, 2006. С. 12

⁵⁴ Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: в 11 т. / Ред.: В.В. Виноградов, С.Г. Бархударов, Г.П. Блок. М.; Л.: Изд-во АН СССР. 1952. Т. 7. С. 51.

⁵⁵ Потебня А.А. Теоретическая поэтика. С. 205.

⁵⁶ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. С. 59.

конструкций действительности»⁵⁷, поскольку «в самом широком значении этого слова есть основная художественная форма, служащая выражением словесного смысла»⁵⁸, а потому изучение индивидуального стиля не может обойтись без рассмотрения реализации этого тропа.

А.В. Чичерин также связывает стиль и метафору: «Верное понимание стиля заключается в том, чтобы вскрыть характерные свойства словоупотребления, в частности, <...> метафоры <...>»⁵⁹.

В среде поэтов-шестидесятников, принадлежащих к так называемой «эстрадной» поэзии (Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Р. Рождественский и др.), в число которых поначалу входил и В.А. Соснора, наблюдался общий стилистический вектор, а именно повышенная метафоричность. Однако в стиле Сосноры метафора получила особое развитие.

В отношении индивидуального стиля В.А. Сосноры вполне оправданно использовать характеристику «трудный». Трудность восприятия его метафор связана с многоуровневым строением поэтической речи поэта. От звука к синтаксису, от синтаксиса к ассоциациям, от ассоциаций к внутренней форме.

1.1.1. «По мотивам “Слова о полку Игореве”»:

сосноровская художественная интерпретация древнего памятника

Обращаясь к метафорам В.А. Сосноры, нельзя обойти стороной одно из ранних, но одновременно зрелых произведений: «Слова о полку Игореве», написанное по мотивам знаменитого литературного памятника.

Первое появление «Слова...» В.А. Сосноры датируется 1962-м годом и напечатано как цикл стихотворений в сборнике «Январский ливень». Небольшая книжка малоизвестного поэта прошла незаметно для широких читательских масс и критиков, однако включение «Слова...» во 2-е издание «Слова о Полку Игореве...» в Большой серии «Библиотеки поэта» 1967 года, в которое вошли произведения Ф.Н. Глинки, Н.М. Языкова, И.И. Козлова,

⁵⁷ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. С. 17.

⁵⁸ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 154.

⁵⁹ Чичерин А.В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. М.: Сов. писатель, 1968. С. 51.

М.Н. Загоскина, ряда других крупных писателей XIX – XX веков вызвало неоднозначную реакцию критики. В.А. Соснора был отдельно отмечен А.К. Юговым в статье «Поругание великой поэмы»: «<...> весь этот перевод, или перепев, можно с полным правом определить выразительным народным словом: *охальство!*»⁶⁰ (выделено нами. – К. Б-Е.). В конце своей статьи он также отмечает и редакторов издания: «Печальное недоумение и горечь вызывает то обстоятельство, что редакторами сборника являются обладающие учеными званиями Д.С. Лихачев, Л.А. Дмитриев, О.В. Творогов, от которых, естественно, мы были вправе ожидать большего понимания своей ответственности»⁶¹. Примечательно, что в год публикации статьи Югова – 1969-й – вышла книга В.А. Сосноры «Всадники», ядром которой стало именно «Слова...», а предисловие к ней написал упомянутый выше академик Д.С. Лихачев.

Поэма В. Сосноры не является ни переводом, ни переложением исторического памятника, а представлена в виде вольной вариации художника на темы «Слова...», потому «произведение Сосноры представляет интерес, по крайней мере, как уникальная попытка подобного переосмысления»⁶².

В поэме В. Соснора не следует всецело форме «Слова...», а использует множество различных выразительных средств, стремясь к синтезу, в котором и фольклорные элементы, и литературная традиция, и собственная манера – богатые ассонансы и аллитерации – взаимодействуют с ядром – ключевыми мотивами «Слова...». Каждая тема – раскрывается одним из шестнадцати стихотворений, составляющих поэму, как глубокое образное переосмысление сюжета и характеров знаменитого литературного памятника с ярко выраженным авторским метафорами.

⁶⁰ Югов А. Поругание великой поэмы // Наш современник. 1969. № 10. С. 123.

⁶¹ Там же. С. 124.

⁶² Лобакова И.А. Соснора Виктор Александрович // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 5. С. 39–40.

В зачине о Бояне у Сосноры уже нет вопроса о необходимости начать «старыми словесы», или «старыми словами», или «древним складом» повествование. Вводная часть спрессовывается до лаконичного:

Братья!
Настала година
братся
за Слово Великое!⁶³

Новый певец в семи словах передает всю широту и сложность мысли о необходимости не просто перепеть «Слово Великое» спустя почти восемь веков, а взглянуть на него под более широким углом. Перед нами «Слово...» не современника князя Игоря, не очевидца событий, не борца за идею объединения Руси и избавления от княжеских распрей, а певца, находящегося как будто над всеми ними, смотрящего через призму веков. Исходные мотивы «Слова...» следуют ощущаемой тенью, общим планом, потому как нынешнему певцу важны уже совсем другие детали, которых в самом «Слове...» как будто нет. К примеру, образы Бояна, самого князя, курских воинов, плача Ярославны и др. предстают перед читателем в совершенно ином свете. И уже этот небольшой зачин содержит две важные метафоры.

Година - это «время, пора, час, дни, о которых речь идет»⁶⁴, кроме того, необходимо учитывать и то, что слово полностью совпадает с украинским значением. Следовательно, метафорически слово передает не только общность народов и культур Руси, но и связь истории и современности. Если же учесть, что слово имеет четкие ассоциации с тяжелыми временами: «Тяжкая была година. <...> Под злую годину»⁶⁵, то и подтекст имеем соответствующий: время переосмысления, трудного переосмысления, вероятно, в ином ракурсе, ключе, с восьмивекового удаления от тех событий.

⁶³ Соснора В.А. Стихотворения. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга; М.: ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», Издательство «Пальмира», 2018. С. 54.

⁶⁴ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.; М.: М.О. Вольф, 1880. Т. 1. С.375.

⁶⁵ Там же. С. 375.

Другая не менее важная метафора: *Слово Великое*, имеющую прочную связь с Евангелием от Иоана «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» [Ин. 1: 1-3] – одна из самых известных среди евангельских цитат. На основе метафоры восстанавливается образ Бояна, разительно отличающийся от образа в литературном памятнике, в котором он представлен всеобъемлющим певцом веков:

Ибо Боян, вещей,
Если кому хотел песнь воспеть,
То растекался мыслию по древу.⁶⁶

В.А. Соснора делает акцент даже не на самом Бояне, а на описании инструмента – гуслей:

У Бояна
 стозвонные
гусли,
а на гусях
 русский орнамент,
гусли могут стенать, как гуси,
могут
 и клекотать
орлами.⁶⁷

Образ Бояна в поэме В. Сосноры принимает облик божественного: *стозвонные гусли* – очевидна устойчивая ассоциация с колокольным звоном, дополненным образом гуслей – не только символом Руси, что дополнительно мотивируется деталью – *русский орнамент*, но и в какой-то мере образом христианства: «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гусях» (Пс.150:3). С гусями связывается все русское (земля, культура, язык, вера), они могут выражать всю палитру чувств, метонимически обозначенную через передачу голосов животных: *стенать, как гуси* и *клекотать орлами*.

⁶⁶ Слово о полку Игореве / АН СССР; Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 53.

⁶⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 54.

В образе струн метафорически предстают судьбы князей, при этом струны «сами славу князьям рокочут», божественному Бояну необходимо лишь только задеть их, т.е. ничто не происходит без его воли, однако свобода выбора, что и как петь, представляется *струнам*, т.е. судьбам. Образ князей в запевке, с одной стороны, сжат до одного Мстислава, с другой стороны – художественно увязан с гуслими (Русью):

радость князю –
ликуют,
горе –
разом с князем горестно молкнут.⁶⁸

Звуковой строй и повторы словесно-звуковых комплексов усложняют и семантически насыщают образность поэмы, метафорически связывая созвучные слова: *горе – радость и ликуют – молкнут, орнамент – орлами* или более развернутый образ: *кречет – кричит – скорченных – рокочут*. Особая роль отводится смешению древнерусской, фольклорной и современной лексики. Как писал Н.Н. Асеев, «Соснора первый, кто без формальной точности, но с удивительным чувством строя языка приблизил к читателю великое „Слово“»⁶⁹. Формальная точность современному певцу «Слова...» не нужна. Он принимает человека таким, каков он есть, не только в классическом понимании *добро – зло, святость – порок, свет-тьма*, но в сложной внутренней борьбе, в которой грань между этими понятиями размывается, создавая приграничную полосу, в которой они гармонично сосуществуют в виде общечеловеческих страстей, переживаний, слабостей, сохранившихся спустя восемь столетий без особого изменения. В этом смешении проявляется все многообразие палитры человеческих страстей. Именно в таком виде нам показан князь Игорь – в общей тревожной обстановке, вызванной солнечным затмением:

Тогда Игорь поднял глаза на солнце,

⁶⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 54.

⁶⁹ Лихачев Д.С. Воспоминания о Николае Асееве. С. 273.

тогда Игорь опустил глаза на войско,
тогда Игорь увидел:
солнце затмилось,
а войско было во тьме и мигало металлом.

<...>

а много тысяч воинов
поднимали к темному солнцу руки,
а руки были голые, как свечи.⁷⁰

Князь все равно решает пойти против предзнаменования, и певец пытается понять истинность его намерений, уводя читателя от «ироической» темы к ироническому восприятию:

И собаки не лаяли.
Они сидели в позе лягушек
и закрывали глаза.⁷¹

В том же ироническом ключе представлен и сам образ князя:

Конь у Игоря игривый,
глаз играет и горит, —
ухмыльнулся Игорь криво,
говорит <...>.⁷²

Настроение князя передается с опорой на фонетический повтор *игривый* – *играет* – *Игорь* – *говорит*. Он не верит в предзнаменования и относится к жизни в целом (не только к своей) как к игре:

– Лучше быть убитым в поле,
чем захваченным в полон,
не пеняйте, кто не понял:
мы
посмотрим

⁷⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 55.

⁷¹ Там же. С. 55.

⁷² Там же. С. 56.

синий Дон!⁷³

И вновь звуковой повтор: *поле – полон – плен поля*, или *плен половцев*, не что иное, как метафорически выраженный образ смерти, а рифма *полон – Дон* наделяет семантикой плена и название реки.

Ирония прослеживается и в новых для «Слова...» числовых метафорах, которых, естественно, нет в исходном тексте, однако они метафорически дополняют образы и общим веселием, и тревожностью обстановки:

Это было первого мая,
через девять дней после выступления войска.⁷⁴

Первомайские выступления у современного читателя (имеется в виду вторая половина XX века) ассоциируются с празднествами в честь Дня международной солидарности трудящихся, а девять дней – с поминками. Метафорически передается мысль – полк мертв вот уже как девять дней и настало время вторых поминок: *гаснет солнце, руки – как свечи*.

Каждая тема представляется в особом, сосноровском стиле. Метафоры, аллитерации и ассонансы создают сложный язык, затрудняя трактовку образов, и вместе с тем значительно обогащают их семантику, они же помогают передавать различные эмоциональные состояния:

Одни ворóны,
брюха ради,
на падаль
падали повально.
То было в те бои и рати,
но равной
рати
не бывало.⁷⁵

Манера словоупотребления и метафорика заслуживают особого внимания: *русоусые россияне, мужественные хоробры, делишки кроmeshно*

⁷³ Соснора В.А. Стихотворения. С. 56.

⁷⁴ Там же. С. 55.

⁷⁵ Там же. С. 62

крошечные, изюмский бугор, семь апостолов Византии, Ветр-Ветрило и др. Совершенно по-другому изображены воины – они полностью лишены классических черт героев или злодеев и представлены в виде обычных людей – добрых и злых, страдающих и радующихся, способных как на геройство, так и на подлость, например, курское войско:

Если пьем –
до отруты
бёленной,
если жрем –
в животах
оскомина.
Мы под вопли труб всколыбелены,
с наконечников копий
вскормлены⁷⁶, –

или половцев:

Тогда половчане
варили рис и просо в молоке,
и ели сыр, и пили кобылье молоко,
они подсовывали под седла лошадей куски конины,
они гнали лошадей,
лошади потели, и мясо нагревалось,
и кочевники ели теплое мясо,
и что было на следующий день...⁷⁷

Такие общечеловеческие чувства, как горе от потери близкого человека и страх смерти, представлены также звучно и эмоционально. К примеру, плач Ярославны:

На валу,
ограде града,

⁷⁶ Соснора В.А. Стихотворения. С. 58.

⁷⁷ Там же. С. 60.

плачет лада Ярославна⁷⁸, –

или перифраз описания плена Игоря, в котором дан акцент на страже и страхе:

Двадцать стражников.

Ночь.

И у каждого

нож.⁷⁹

Обращение Святослава к князьям также носит не однотонный трагический характер, призывающий к объединению, а обличительный, раскрывающий всю боль Ярослава и весь гнев его. Речь его богата на метафоры, символы и сравнения, например, обращение к Игорю и Всеволоду:

Вы думали, что слава – каравай,

который получают пополам?⁸⁰

Каравай – нечто цельное, единое: «непочатой, цельный хлеб, либо колоб, кутырь, круглый ком»⁸¹. Каравай ассоциируется преимущественно со свадьбой, доброй встречей (хлеб-соль), одновременно являясь чем-то неделимым, получаемым целиком. Потому и слава не достигается в веселии и праздности, и тем более по частям. Потому и *слово* Святослава к каждому из князей одновременно индивидуально и едино:

К Осмомыслу Ярославу:

Ты сторожишь старательно страну.

Как псы — твои дунайские суда.⁸²

К Роману и Мстиславу:

Под шлемами латинскими

богам

латинским

как вам молится в Руси?

⁷⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 71.

⁷⁹ Там же. С. 74.

⁸⁰ Там же. С. 67.

⁸¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. С. 90.

⁸² Соснора В.А. Стихотворения. С. 68.

А Игоревы храброго полка
уже
не воскресить.⁸³

К Ярославу и всем внукам Всеславовым:

Вам на могилах собственных мечей
маячить!
Честь искать – не отыскать!⁸⁴

К Рюрику и Давиду:

Когда устал от ужаса холоп,
не ваше войско издавало рык.⁸⁵

Воззвание к объединению князей – один из главных мотивов «Слова...», и, конечно, слова Святослава завершаются заветным призывом:

Вступайте, братья,
в стремя золотой
за землю Русскую,
за Игоревы раны!⁸⁶

«Слово...» В.А. Сосноры следует вместе с основными мотивами великого древнерусского произведения как его художественная вариация, раскрывая темные пятна, аккуратно прикрытые героическим повествованием, в ироническом ключе, наделяя всех персонажей индивидуальными чертами так, что перед читателем предстают самые что ни на есть обыкновенные люди, переживающие разные эмоции и страсти. В сосноровской вариации «Слова...» более сложным метафорическим языком выражены радость и страдание, геройство и подлость, любовь и ненависть, верность и предательство. Художественное мастерство писателя проявляется в передаче тончайших нюансов семантики слова: неожиданные метафоры, сложные словесно-звуковые образы, одновременно фонетически близкие и содержательно

⁸³ Соснора В.А. Стихотворения. С. 69.

⁸⁴ Там же. С. 69.

⁸⁵ Там же. С. 69.

⁸⁶ Там же. С. 69.

далекие слова, поэт блестяще пользуется рифмой, которая наделяет рифмующиеся слова новыми окказиональными значениями. Повествование ведется с опорой на различные стихотворные размеры, В.А. Соснора нашел оптимальное решение филологического вопроса, стихами или прозой написано это произведение: «часть текста выполнена «народным» вольным рифмованным хореем (а также ямбом и трехсложниками), а часть — верлибром. <...> При этом чаще всего верлибр берет на себя функцию, традиционно закрепленную за прозой»⁸⁷. Слог меняется от возвышенного к просторечному, от плавного – к быстрому, от напевного – к речитативу, тем самым передается богатство чувств человека, их широта – такова палитра звучания божественных струн Бояна:

У Бояна стозвонные гусли –
пере-
лив-
ча-
тые!⁸⁸

1.1.2. Образ Медного всадника в поэтическом осмыслении В.А. Сосноры на примере стихотворения «Медная Сова»

Одной из ярких индивидуальных особенностей поэта является переосмысление устоявшихся, классических образов русской поэзии. Например, Медный всадник⁸⁹, глубоко укоренившийся в русской культуре образ, воплощен в поэзии не только золотого и серебряного веков, в стихах А.С. Пушкина, А.А. Ахматовой, К.Н. Бальмонта, В.Я. Брюсова, О.Э. Мандельштама, В.В. Маяковского и др., но и в творчестве писателей второй половины XX в. Как известно, художественно функциональное

⁸⁷ Орлицкий Ю. О стихосложении Виктора Сосноры (предварительные замечания) / Ю. Орлицкий // Новое литературное обозрение. 2019. № 6 (160). С. 237-257.

⁸⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 55.

⁸⁹ В поэме А.С. Пушкина в данном словосочетании оба слова пишутся с заглавной буквы: Медный Всадник. В настоящем параграфе пушкинского контекста используется общепринятое написание – Медный всадник.

использование общих тем, мотивов и образов, а также реминисценции, аллюзии, поэтические диалоги, «<...> ”растворенные” в субстанции литературных текстов»⁹⁰, являются устойчивой литературной традицией и признаками индивидуального стиля писателя. По-своему эта традиция преломилась в пушкинскую эпоху: «целый ряд стихов “Медного Всадника” оказывается то распространением стихов Мицкевича, то как бы ответом на них»⁹¹. Поэтические заимствования отмечены самим Пушкиным в комментариях к поэме. Впрочем, поэма «Медный Всадник» в свою очередь сама стала богатым источником многочисленных аллюзий и реминисценций. Прочность и глубина генетической связи петербургских поэтов передается словами Александра Блока: «”Медный Всадник“. Все мы находимся в вибрациях его меди»⁹². Конечно, не было исключением и В.А. Соснора. О Петре I, о пушкинском и своем отношении к Петру как к исторической личности и как к Медному Всаднику В.А. Соснора довольно подробно пишет в романе «Белые ночи»: «Бедный Всадник над родиной, русский ужас, созданный с двумя усами, в лаврах – от итальяночки Анни Колло. <...> Ни один конь в мире не стоит так на месте в своей стране, как сделанный Петр I, Медный всадник, Бедный.»⁹³.

Прямые отсылки на пушкинский образ встречаются достаточно редко:

Медный всадник – медный символ

алчно пасть разинул⁹⁴, –

или

а Невский Конь живет и не бежит,
что держит? Медь? – твою в шинель, лошадинок!

А Невский Конь стоит на двух ногах,
двумя другими в воздухе висит он,
как пес за уткой с дудкой наугад,

⁹⁰ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). С. 12.

⁹¹ Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. / Под общ. ред. П. Г. Антокольского и др. М.: «Худож. лит.», 1975. Т. 7. С. 32.

⁹² Блок А. Записные книжки (1901-1920). М.: Худож. лит., 1965. С. 169.

⁹³ Соснора В. Проза: романы. СПб.: Амфора, 2001. С. 564.

⁹⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 273.

тяжелозадый всадник не по росту.
И скажут: этот медномордый монстр
Гомера, губы бантиком, как сокол,
имел он женский глаз и зверя ус,
как девица двухусая, скакал он⁹⁵, –

или

Петр переводим камень, и как мне
На стул седла садится плохо, Всадник,
На камне – Конь и Камень – на коне,
И камня мне на камне не оставил...⁹⁶

Чаше встречаются неожиданные образы:

Слава Вам, кино-Конь! Пульт Петра, сталь-столица – теперь!⁹⁷

Или в стихотворении, завершающем книгу 2005 года (последняя книга В.А. Сосноры) «Мотивы Феогида. Энеада»:

Всю ночь, всю ночь шел дождь
как шквал.
И умер с оком конь.⁹⁸

Индивидуальное метафорическое воплощение Медный всадник получает в стихотворении В.А. Сосноры «Медная Сова».

Книга «12 СОВ» состоит из двенадцати стихотворений, и «Медная Сова» уже своим названием формирует аллюзию на поэму А.С. Пушкина «Медный Всадник». Стихотворение содержит два наиболее ярких образа: Медного всадника и лирического героя. Каждый из них несет и высокое, и низкое начала – эта амбивалентность, столкновение как двух образов, так и полюсов внутри каждого образа, становится основным стиливым приемом в произведении.

⁹⁵ Соснора В.А. Стихотворения. С. 752.

⁹⁶ Там же. С. 756.

⁹⁷ Там же. С. 626.

⁹⁸ Там же. С. 890.

Начало стихотворения – движение неназванного *всадника*. Созвучие *медленно с медный*, а также словосочетание «медленно скакал», не ощущаемое «как стилистический прием»⁹⁹ и метафорически проявляющее «логическую несогласованность»¹⁰⁰ замедленного, торжественного движения или даже полета, что указывает на такой художественный прием, как катахреза, укрепляют аллюзивный план: перед читателем открывается мистическая картина движения Медного всадника: «По городу медленно всадник скакал»¹⁰¹.

Поэт вслед за Пушкиным словно подхватывает движение Медного Всадника, вероятно, преследующего недавно грозившего ему Евгения и *разворачивает* его в другом направлении, уходя от сюжета пушкинской поэмы.

Образ Медного всадника, с учетом явной аллюзии на поэму А.С. Пушкина, появляется сразу цельным, и дальнейшее раскрытие происходит последовательно – читательская мысль, проникая в глубину образа, постепенно восстанавливает его внутреннюю форму. Столкновение высокого и низкого происходит в первых двух стихах – высокий образ снижается восприятием лирического героя через иронию, граничащую с сарказмом: «Копыто позванивало как стакан»¹⁰². Ирония является одним из ключевых авторских приемов¹⁰³ и реализуется в данном стихотворении методом синтеза гиперболы с литотой, к тому же поэт часто играет на контрасте с пушкинскими строками, показывая движение Медного всадника не таким уж устрашающим, ср. у Пушкина:

⁹⁹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт науч. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 152.

¹⁰⁰ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 1. С. 347.

¹⁰¹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 269.

¹⁰² Там же. С. 269.

¹⁰³ Ирония как художественный прием традиционен для русской классики, равно как и ее воплощение, отражающее индивидуальность стиля писателя. В частности, в статье М.Б. Лоскутниковой представлена «систематизация позиций в определении и оценки» иронии в прозе И.С. Тургенева (Лоскутникова М.Б. Ирония в прозе И.С. Тургенева: мнения и оценки // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория Языка. Языковое образование». 2018. № 2. С. 8–14).

Как будто грома грохотанье –
Тяжело-звонкое скаканье <...>
и
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне.¹⁰⁴

Очевидно, что ирония возникает не только на стыке *как будто грома грохотанье* – *позванивало, как стакан*, но и посредством катахрезы – *звон копыта* (в единственном числе) и сравнения *звона* со звуком ударяющихся друг о друга стаканов. Восстановление внутренней формы образа раскрывает в содержании ироническую амбивалентность, в которой сливаются воедино и церковный звон «на глас Божий»¹⁰⁵, и демонические образы, одновременно являющиеся символом молодецкой удали: «чертом прыгать, скакать <...> (нар.-разг.; лихо, по-молодецки)»¹⁰⁶, и образ граненого стакана, не только как символа советской эпохи.

Медный всадник обращает на себя внимание не только движением, но и необычным портретом:

Зрачок полыхал – снежнобелая цель
На бледно-зеленом лице¹⁰⁷.

Столкновение цветов – *снежнобелый* – цвет чистоты, и *бледно-зеленый* – цвет со временем окисленной от внешнего воздействия бронзы, через устойчивую связь с образами вечной жизни и смерти, также реализуют амбивалентность: воплощение высокого в низком и наоборот. Кроме того, к царям как фундаменту христианской веры на земле применялось выражение «Белый царь»:

У нас Белый царь – над царями царь.
Почему ж Белый царь над царями царь?
И он держит веру крещеную,

¹⁰⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 394.

¹⁰⁵ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. С. 236.

¹⁰⁶ Большой толковый словарь русского языка. / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 2000. С. 1475.

¹⁰⁷ Соснора В. Стихотворения. С. 270.

Веру крещеную, богомольную,
Стоит за веру христианскую,
За дом Пречистыя Богородицы, –
Потому Белый царь над царями царь.¹⁰⁸

Словосочетание «зрачок полыхал» обладает свойствами катахрезы, но может быть истолкован и как ироническая «эмблема заменяемого»¹⁰⁹, например символического «горящего взора» или даже ослепленности идей, что характеризует его как металепис¹¹⁰. В любом случае это семантическое «сгущение мысли»¹¹¹ усиливается эллипсисом в виде тире и создает дуалистический образ цели, с одной стороны, преследуемой Медным всадником, с другой – делающей самого всадника целью. Отдельно стоит указать на утраченную семантику слов *зрачок* и *полыхать*. Толковый словарь В.И. Даля в числе других предлагает понимать *зрачѣкъ* как «зеркальце, человек в глазу»¹¹², а *полыхать* в значении «кидать, швырять, бросать»¹¹³.

Возвышение образа Медного всадника до божественного представлено в стихе: «Икона! Тебя узнаю, государь!»¹¹⁴. Следует отметить, что *зрак*, корень слова *зрачок*, в словаре Даля отмечен как «лицо, вид, образ, лик»¹¹⁵, тем самым через различные семантические связи раскрывая внутреннюю форму всего образа. В дополнение ко всему, высокий образ божества, иконы уподобляется кумиру, намекая на известную заповедь, и наделяется демоническими качествами: «В пернатой сутане сова-красота!»¹¹⁶.

¹⁰⁸ Солощенко Л.Ф., Прокошин Ю.С. (сост.). Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / Сост., вступит. ст., примеч. Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокошина. М.: Московский рабочий, 1991. С. 37.

¹⁰⁹ Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. кол.: Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачев, С.А. Семячко, О.В. Творогов (отв. ред.). СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 239.

¹¹⁰ Фигура замены одного слова другим, которое выступает как эмблема заменяемого (Колесов В. В. Металепис в «Слове» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 3. К–О. 1995. С. 239–240.). Кроме того, металепис понимается и как «обозначение одной ситуации или явления через другие, так или иначе с ними связанные» и имеет отношение к действию (Москвин В.П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. Изд. 4-е, испр. и доп. М.: Издательство ЛКИ, 2012. С. 15).

¹¹¹ Потебня А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. М.: Издательство «Лабиринт», 1999. С. 192.

¹¹² Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. С. 718.

¹¹³ Там же. Т. 3. С. 275.

¹¹⁴ Соснора В. Стихотворения. С. 270.

¹¹⁵ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. С. 718.

¹¹⁶ Соснора В.А. Стихотворения. С. 270.

Сова – многогранный образ, с одной стороны, наделенный «демоническими свойствами», с другой – несущий и положительные качества, по мнению А.В. Гуры, связанные с «позднейшим мусульманским влиянием»¹¹⁷. Сутана – одежда католического духовенства, дополненная демоническим, *совиным* эпитетом, ассоциативно связывает воедино сразу несколько образов: христианство, в особенности католическое, очеловеченный образ «пастыря народов», наделенный демоническими свойствами, и иронию, заключенную в эпитете «пернатый». Все это спрессовывается в образ великого и грозного правителя, мудрого и безрассудного, тирана и святого, помазанника Божьего.

И речь не только о Петре Великом. Поэт, впитавший с детства все ужасы войны, дополняет образ Медного всадника:

Из меди мозги, из меди уста.

Коррозия крови на медных усах¹¹⁸.

В этих стихах раскрывается один из тяжелейших периодов в истории России. Цветовая и звуковая гамма, *корнесловие*¹¹⁹ представляют многоступенчатую метафору через различные оттенки красного, через звук меди, время деформируется, объединяя петровский (царский) и советский периоды и создавая прочные ассоциативные связи с образами И.В. Сталина, репрессий и Великой Отечественной войны. В этом контексте *медь* воспринимается как метафора, связанная более с оружием, чем с колокольным звоном, также указывая на положение христианства в советской России, впрочем, и во времена Петра I колокола переплавляли в пушки. Таким образом, в стихотворении В.А. Сосноры время расширено, а точно очерчено прежде всего пространство: «А кони-гиганты Россию несут»¹²⁰.

¹¹⁷ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Издательство «Индрик», 1997. С. 575.

¹¹⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 270.

¹¹⁹ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). С. 250.

¹²⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 270.

Образу Медного всадника противостоит образ лирического героя. Слова лирического героя, обращенные к Медному всаднику, вероятно, являются развернутым, домысленным монологом Евгения в момент произнесения:

Добро, строитель чудотворный!
Шепнул он, злобно задрожав,
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился¹²¹.

Иронически-возвышенное обращение героя к Медному всаднику продолжается серией эллипсисов, обособленных тире:

Твой – город! Тебе –
Рапортующий порт.

Ты – боцман Сова, помазанник Петр¹²².

Образ Медного всадника вновь наделяется положительными качествами, ведь *боцман* «<...> должен знать имена всех матросов и унтер-офицеров, их способности и познания в морском деле, наблюдать за их поведением и кроме того – производство такелажных работ, подъем тяжестей, постановку и спуск рангоута, уборку якорей, все касающееся до вооружения корабля, компас, управление рулем и парусами на шлюпках <...>»¹²³.

Однако дальнейшая речь героя, обращающегося к нему с такими эпитетами, как *истеричка*, *изверг*, *садист*, раскрывает истинное отношение к Медному всаднику. Они же в некотором роде характеризуют и самого героя – *мой монстр*. Лирический герой представлен в том же биполярном ключе: с одной стороны, в уничижительной форме:

Я гол, как монгол, как череп – безмозгл¹²⁴.

С другой – в возвышенной манере:

Я страшный строитель. Я – стражник застав.

¹²¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.–Л: Издательство Академии Наук СССР, 1950. Т. 4. С. 393.

¹²² Соснора В.А. Стихотворения. С. 270.

¹²³ Энциклопедический словарь: в 86 т. / Под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1891. Т. 4а. С. 509.

¹²⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 270.

Когда-то моя прозвенит звезда¹²⁵.

Не трудно заметить аллюзию не только на обращение Евгения к Медному Всаднику – *строитель чудотворный*, с переменной фокуса со всадника на героя, но и на пушкинское стихотворение «К Чаадаеву».

Отдельное внимание стоит уделить образу черепа. Помимо вероятной реминисценции из пьесы У. Шекспира «Гамлет», череп является одним из христианских символов спасения – его располагают в основании креста: по преданию он принадлежит Адаму, кровь Спасителя омыла его кости и освободила человечество от первородного греха. Существует и совсем простое токование черепа – верхняя часть тульи¹²⁶ шляпы. В дополнение к этому, образ черепа представляется частью сложносоставного образа – смерти князя Олега, ступившего на «голый череп» своего любимого коня и погибшего от укуса выползшей из черепа змеи.

Интересны и повторы фонетических комплексов, создающие уникальное звучание и обогащение образности в сближении слов *страшный – строитель – стражник*. Также – сопоставление героя со всадником: *из меди мозги – как череп – безмозгл*.

В образе героя синтезируются не только поэт, патриот, революционер, маленький человек, сумасшедший, но и образ причастного к высшему, Страшному суду. Образ «Я страшный строитель. Я – стражник застав» направлен на ассоциативную связь с Библией. Известно, что использование библейских сюжетов и мотивов, аллюзии и реминисценции – особая традиция русской литературы, причем она сохраняется и переосмыляется авторами независимо от их мировоззрения и вероисповедания. Например, «именно поздний Толстой, как известно, резко отрицательно настроенный против Православной церкви» создает один из «самых ярких и запоминающихся

¹²⁵ Соснора В.А. Стихотворения. С. 70.

¹²⁶ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. С. 610

литературных описаний празднования Светлого Христова Воскресения»¹²⁷. В.А. Соснора в своем индивидуальном стиле продолжает эту линию, привнося во внутреннюю форму произведения связи с новозаветным образом апостола Петра, а стих «Я щеки тебе на блюде несу»¹²⁸ дополняет эти связи как метафора, выраженная, с одной стороны, по-гоголевски через синекдоху «щеки» и литоту «блюде», указывая и на евангельские мотивы «кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5: 39), и на казнь Иоанна Крестителя, обезглавленного по приказу царя Ирода в угоду падчерице, потребовавшей в награду за танец голову пророка на блюде. Заканчивается монолог героя метафорой, передающей образ высшего возмездия:

Я страшный строитель. Я – стражник застав.

Когда-то моя прозвенит звезда.

Она вертикалью вонзится в Петра! –

Ни пуха, ни пера!¹²⁹

Движение является одним из ключевых образов стихотворения, поскольку действие происходит на фоне перемещения и всадника, и коней-гигантов, несущих Россию (гоголевская тройка), – вновь принцип столкновения полярностей, но уже скорее с трагической нотой, нежели иронической. Обладает своей траекторией движения и лирический герой, находясь одновременно и в стороне, и в гуще событий. Его траектория больше похожа на движение от земли к небу – вертикаль. А с высоты вся божественность Медного всадника обращается в *маленького металлического коня*, по сути, детскую игрушку, солдатика.

Основа стихотворения «Медная Сова» – пушкинский «Медный Всадник», однако стихотворение, в отличие от поэмы XIX в., не содержит

¹²⁷ Васильев С.А. «...Одно из самых светлых и сильных воспоминаний» (Образ пасхального богослужения в романе Л.Н. Толстого «Воскресение») // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория Языка. Языковое образование». 2016. № 2. С. 19.

¹²⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 270.

¹²⁹ Там же. С. 270.

сюжета. Художественная задача в переосмыслении пушкинского Медного всадника состоит не в том, чтобы создать новый образ, свое видение трагедии или эпохи, а метафорически связать в едином, узнаваемом образе множество метафор трагедий и эпох, создать новые ассоциативно связанные между собой образы войн и тирании под предлогом достижения *снежнобелой цели*, под которой метафорически может пониматься и *светлое будущее*, и *расовая чистота*. Медный всадник в стихотворении «Медная Сова» не столько образ, сколько художественный прием, средство создания *образа образа*¹³⁰.

В.А. Соснора как продолжатель футуристических традиций для переосмысления классического пушкинского образа мастерски применяет различные художественные приемы, такие как реминисценция и аллюзия, катахреза и металепис, синекдоха, эллипсис и, конечно, метафора. Стилистая особенность произведения В.А. Сосноры заключается не просто в неожиданных комбинациях слов и в новых сравнениях – *я гол, как монгол*, а в возвращении *памяти* внутренней формы. *Сгущение мысли* происходит за счет создания новой внутренней формы, сближения, ассоциативного соединения, на первый взгляд, далеких образов: Гамлет – Петр I – апостол Петр (Санкт-Петербург – Город святого Петра) – Сталин и др.

1.1.3. Метафорическое воплощение образов насекомых в произведениях В.А. Сосноры

«Насекомые составляют группу, которая по числу видов далеко превосходит все остальное животное царство»¹³¹, а, кроме того, энтомологи считают ее одной из древнейших: отдельные виды насчитывают более трехсот миллионов лет своего существования. Использование названий насекомых в русской литературе – вполне характерное явление. Так, в XVIII веке названия насекомых для придания художественности образу использовали М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин, в баснях Крылова в полной мере раскрылся

¹³⁰ Потебня А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. С. 125.

¹³¹ Энциклопедический словарь: в 86 т. Т. 20а. С. 670.

аллегорический потенциал насекомых, а «собрание насекомых» А.С. Пушкина украшает художественные образы природы, обогащает метафорику, подчеркивает сатиру и иронию. Авторское употребление названий насекомых становится показательной чертой индивидуального стиля, а следовательно, обращает особое внимание на их художественное воплощение.

В поэзии В.А. Соснора использование образов насекомых и соответствующие им контексты выделяются своей необычностью:

Да летят искры стрекоз,
ласки сна, тайны тоски.
В золотых зарослях роз
лепестки да лепестки¹³², –

или:

Паучата – хулиганы
мух в сметанницы макали,
после драки кулаками
маки мудрые махали.¹³³

Учитывая особенность поэта писать книгами, необходимо так же, книгами, воспринимать его образность. В этой связи воплощение мира насекомых проанализируем в соотнесении с основной темой книги «Тридцать семь» (1973) и с ее внутренней формой.

Лейтмотив, как ясно уже из названия, – тридцатисемилетие автора. Этот «пограничный возраст» чрезвычайно важен для поэта, и он по-своему его осмысляет, задавая датой своего рождения новый *век* и новое *летоисчисление*: «В тридцать седьмой год от рожденья меня»¹³⁴. Трагичность судеб многих поэтов связана с этим возрастом, и В.А. Соснора осознанно примеривает эту трагичность, ставя себя в один ряд с общепризнанными гениями: «В год Рафаэля, Байрона, Моцарта, Пушкина, – кто там еще?»¹³⁵, однако, он

¹³² Соснора В.А. Стихотворения. С. 492.

¹³³ Там же. С. 293.

¹³⁴ Там же. С. 562.

¹³⁵ Там же. С. 568.

традиционно ироничен и по отношению к «гению», и – к судьбе, и – к творчеству: «Рок Рафаэля! Байрона бред! Моцарта месса! Пушкина пунш!»¹³⁶. Этим ироническим парафразированием поэт дополняет список (ряд) В. Хлебниковым (1885–1922) (Ср.: «О Достоевскиймо бегущей тучи!»¹³⁷ и В. Маяковским (1893–1930) («Юбилейное»¹³⁸), также трагически завершившие свой земной путь, очень близко подходя к этому роковому для поэтов возрасту. Ирония выступает одним из основных художественных средств создания образа, но поэт не ограничивается ею.

В книге «Тридцать семь» мир насекомых обособлен, выделен из прочих миров. Известно, что «разные виды насекомых соотносятся в мифах с разными частями космического пространства, с его зонами (царствами) или их образами»¹³⁹. Большинство насекомых относят к хтоническим образам и связывают их с нижним миром, однако есть ряд важных исключений, например, пчела и бабочка – положительные образы, стрекоза и комар – двойственные, сочетающие и положительные и отрицательные качества, что в свою очередь делит на уровни и сам нижний мир. Образы насекомых во многих культурах также часто связывают с переходным или «пограничным состоянием» не только тела, но и души. Пограничный возраст тридцать семь лет, через который не перешагнули многие поэты, позволяет острее чувствовать зыбкость пограничной полосы между жизнью и смертью. Она, как и граница между душой, запертой в теле, и свободой становится физически ощутимой, настолько близкой, что и переход через нее кажется вполне реалистичным. Поэтическое воплощение мира насекомых В.А. Соснора обособляет миры и границу между ними так, что переход от жизни к смерти становится не только возможным, но и более того – желанным. Немногочисленный мир представленных в книге насекомых вступает в тесное

¹³⁶ Соснора В.А. Стихотворения. С. 568.

¹³⁷ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. / Велимир Хлебников. Под общ. ред. Р. В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 2000. Т. 1. С. 103.

¹³⁸ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 6. С. 47.

¹³⁹ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Советская Энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 202.

взаимодействие с миром фауны, представляясь и его частью, и в то же время, сохраняя свою обособленность.

Мир фауны В.А. Сосноры, как и мир насекомых, предстает перед нами как неотъемлемая часть бытия физического и метафизического, кроме того, имеет внутреннее разделение с четко очерченными границами на мир животных и птиц. Это пространства в пространстве, по отдельности и в целом выступающие связующими звеньями между мирами, являющиеся частью *общего* и противопоставляющиеся этому *общему*:

Бойтесь, Орлы Неба, зайцев, затерянных в травах.

Заяц пасется в степях, здравствует лапкой восход.

Нюхает, зла не зная, клыкастую розу,

или кощунствует в ковылях, передразнивая стрекозу.¹⁴⁰

Противопоставление высокого и низкого, равно как и их смешение, ставшее уже «классическим» приемом после Г.Р. Державина, в поэтическом языке В.А. Сосноры становится семантическим и метафорическим шифром, не имеющим однозначной трактовки. К примеру, уточнение *Орлы Неба* не что иное, как плеоназм. С другой стороны, оно раскрывает образ орлов как причастных к небесному (высокому) началу. Отметим, что оба слова написаны с заглавной буквы. *Орлам Неба* противопоставляются *зайцы, затерянные в травах*, а зайцу противопоставляется *стрекоза*. В этом четверостишии каждое словосочетание – сложная метафора, создаваемая разнообразными художественными приемами (например, катахреза – *клыкастая роза*, олицетворение – *заяц кощунствует* и т.д.), а в синтезе они создают единый образ сущего, бытия.

При всей сложности сосноровского поэтического языка, нетрудно заметить, что пространство писателя делится на три уровня: нижний – образы животных (заяц), верхний – образы птиц (Орлы) и неба и средний (стрекоза). Отдельно выступают образы флоры (травы, ковыль, роза), также деля на уровни пространство между средами обитания *зайца* и *стрекозы*.

¹⁴⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 567.

Стрекоза – древнейшее насекомое, потому этот образ несет очень большую смысловую нагрузку, как правило, так или иначе связанную с легкостью, скоростью, беззаботностью – общепринятыми значениями. В славянской традиции сложно найти мифы или легенды о стрекозе, однако, как пишет А.В. Гура, «богатый и разнообразный лексический материал»¹⁴¹ позволяет выделить ряд соответствующих семантических значений. Как и у большинства насекомых, у стрекозы «подчеркивается связь с нечистой силой, в частности, стрекоза обозначается (в противоположность божьей коровке и др.) как ездовое животное черта – “коза (или козел) черта”»¹⁴². Поэты же наделяют этот сложный образ особыми чертами, опираясь на различную мифологию и поверья других культур. Крыловский образ стрекозы, как известно, стал устойчивым символом легкомыслия, но уже в начале XX многие поэты этот образ переосмыслили по-иному. К примеру, у О.Э. Мандельштама образ стрекозы наделен семантическими связями со смертью (глаза смерти, руки смерти, узы смерти):

О, Боже, как жирны и синеглазы
Стрекозы смерти – как лазурь черна¹⁴³, –

а также с модницами:

Стрекозы вьются в синеве,
И ласточкой кружится мода,
Корзиночка на голове
Или напыщенная ода?¹⁴⁴

У В.Я. Брюсова стрекоза также являет собой образ смерти:

Смотрю я в парки дач соседних,
Вот листья ветром взметены,
И трепеты стрекоз последних,

¹⁴¹ Гура А.В. Семантика животных в славянской народной традиции. М.: Издательство «Индрик», 1997. С. 522.

¹⁴² Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. С. 202.

¹⁴³ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. Т. 1. С. 192.

¹⁴⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 114.

Как смерть вещающие сны¹⁴⁵.

У В. Хлебникова образ стрекозы не относится ни к небу, ни к земле – пограничный образ способен влиять и на облака, и на воду:

Рати стрекозовья
Небо полнят
И чертят яси облаков,
Рати стрекозовья.
Рыбы волнят
Озеро.¹⁴⁶

Стрекоза в процитированном отрывке стихотворения В.А. Сосноры отделяется от представителя животного мира – *зайца*, «передразнивающего» ее. В этом плане вероятен иронический парафраз устойчивого выражения «Дьявол – обезьяна Бога», дополняющий библейские мотивы книги. *Стрекоза* обособлена и от Орлов Неба, которые, находясь на высоте, также должны испытывать страх. Образы зайцев и Орлов Неба в отличие от стрекозы антропоморфны: одни «кощунствуют», другие сравниваются с пловцами: «<...> я вижу – ты прыгнул / С облака вниз, как пловец, руки раскинув»¹⁴⁷. Стрекоза выделена не только композиционно, но и средствами словесно-звуковой образности, большим количеством совпадений фонем, чем в случае Орлов Неба и зайцев. Следовательно, внимание читателя так или иначе обращается к *стрекозе*, возможно, как к некоей границе между нижним и верхним миром, о существовании которой никогда не стоит забывать: «Помни полет стрекозы и ее кружевце-крылья!»¹⁴⁸.

Кружевце-крылья – многоступенчатая метафора, усложняющая образ стрекозы: полет стрекозы – стремительный, резкий, и в то же время у нее лёгкие, тончайшие, кружевные крылья, а вместе с ними беспокойное, хоть беззаботное кружение.

¹⁴⁵ Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. С. 218.

¹⁴⁶ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. С. 111.

¹⁴⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 567.

¹⁴⁸ Там же. С. 574.

Созвучие фонем, «корнесловие»¹⁴⁹ – один из основных приемов поэтического языка В.А. Сосноры. К примеру, общий фонетический комплекс в словах и в словосочетаниях: **заяц** – **зла** не **зная** – **розу** – передразнивает **стрекозу** – дополняет и сплетает семантику в сложный образ, раскрывая или заново поэтически пересоздавая внутреннюю форму каждого из слов. Так, заяц, с одной стороны – «ярко выраженный мужской образ»¹⁵⁰, с другой – с детства ассоциирующийся с трусостью (ср. строку из песни «В лесу родилась елочка...»: «Трусилка зайка серенький», поговорку «Трусливый, как заяц»), а роза – символ любви. В обоих словах присутствует общий фонемный комплекс – **за**, связывающий два разных слова в единый образ, в котором переплетаются и любовь, и страх, и мужское, и женское начала.

В словах *роза* и *стрекоза* также совпадают некоторые фонемы, причем хтонический образ стрекозы фонетически и семантически «содержит» небесный, светлый образ любви. Звуковая близость этих слов не раз отмечалась поэтами в стихах и переводах, ср. у Омара Хаяма (в переводе И.И. Тхоржевского):

«Наш мир – аллея молодая роз,
Хор соловьев и болтовня стрекоз».¹⁵¹

У Ф.И. Тютчева:

В душном воздухе молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Звонче голос стрекозы.¹⁵²

Образ стрекозы у В.А. Сосноры тесно связан с образом *леса*, причем не только с точки зрения звукового состава слов (общие фонемы **а**, **е**, **с**, сонорная

¹⁴⁹ См. подробнее: Минералов Ю.И. Теория художественной словесности.

¹⁵⁰ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Издательство «Индрик», 1997. С. 177.

¹⁵¹ Бутромеев В.П. Древо бытия Омара Хайяма. История жизни. Классические переводы рубайят / Под ред. В. П. Бутромеева, В. В. Бутромеева. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. С. 115.

¹⁵² Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений. Письма: в 6 т. М.: Издательский Центр «Классика», 2002. Т. 1. С. 135.

л, близкая к р). Сам лес принимает черты цветущего сада: «Мой лес, в котором столько роз и ветер вьется». Он является символом духовности, внутреннего мира поэта. Образ сада души В.А. Сосноры наделяется ассоциациями, связанными с лесом, – темный, густой, непроходимый. Ср. у Н.С. Гумилева – «Сады моей души всегда узорны»¹⁵³, «Соловьиный сад»¹⁵⁴ А.А. Блока и, конечно же, сумрачный лес «Божественной комедии» Данте Алигьери. В этом лесу образ стрекозы воплощается через неожиданную метафору:

Мой лес, в котором столько роз и ветер вьется,
Плывут кораблики стрекоз, трепещут весла!¹⁵⁵

«Лес роз» можно наблюдать только снизу (одни стволы), находясь на уровне *зайца* или *муравья*, поскольку ни тот, ни другой не способны взглянуть на розу сверху. Катахреза «трепещут весла» сближает два слова, не употребляющихся вместе, в силу различия их семантики. Физическая невозможность весел трепетать очевидна. Намеренное наделение тяжелых весел «легкими» свойствами создает и неповторимую метафору, и особое звучание. *Трепет* дополняет образность очередной многозначностью: скорость, легкость движения и страх. Так же обстоит дело и с метафорой «плывут кораблики стрекоз» – стремительный полет стрекозы представлен плавным движением кораблика, в то же время сохраняется ассоциация с басней И.А. Крылова. Сложные метафоры, так или иначе связанные с движением, внутренним миром поэта, его душой, его мыслями, создают множество смысловых планов. Образ стрекозы, выраженный через метафору кораблика, стремительного и плавного, легкого и прочного, приобретает аллегорические смыслы судьбы, земной суеты, кружения, и еще глубже – пересечения границы между жизнью и смертью, раскрывается символом перерождения, от телесного существования к бестелесному, бытия в виде *мысли*, в самой *мысли*, в памяти. И в то же время за всеми этими образами скрывается страх. Страх подойти к

¹⁵³ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998. Т. 1. С. 146.

¹⁵⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова; Вступ. статья, подготовка текста и примеч. В. Орлова. М.; Л.: Гослитиздат. Ленингр. отд-ние, 1960–1963. Т. 3. С. 240.

¹⁵⁵ Соснора В.А. Стихотворения. С. 580.

этой границе и переступить ее, оказаться в вечности и не мыслить, следовательно, не существовать. На общем фоне страха смерти раскрывается и противоположный страх – бессмертия.

Тема бессмертия или вечной жизни воплощена в классическом образе бабочки, однако, страх неотступно следует и за ним: «Бьется, бьется бабочка – бессонница»¹⁵⁶.

Сложный и противоречивый символ бессмертия, воскрешения души, легкости, скоротечности земной жизни дополняется ироническим – «бессонница». Звуковое совпадение *бессмертие* и *бессонница* не случайно. В приступы бессонницы человек находится в сознании, но тем она и коварна, что в определенный момент начинает приносить страдания и надежды на скорейшую «маленькую смерть». Таким образом, бессмертие души связывается со страхом вечного сознания, вечной мысли. Образ бабочки вступает в конфронтацию с образом стрекозы на границе бытия и небытия:

Тело у меня еще теплое,
все в слезах пота, и живот чуть живой¹⁵⁷.

Два образа идут неотступно вместе, и в то же время между ними возникает коллизия: с одной стороны, перерождение – в бестелесное, в мысль ли, память ли, с другой – бессмертие сознания и смерть тела. В результате чего возникает борьба со страхом неизбежного – смерти, со страхом самой возможности бессмертия и со страхом неведомого.

Интересен биологический факт: стрекоза – хищник и питается другими мелкими насекомыми (муравьи, комары, мухи – о них далее – и мотыльками, а мотылек – тоже бабочка, однако мотылек больше ночное создание), в то же время стрекозы и бабочки являются пищей для птиц. Стрекоза и бабочка имеют сходные этапы развития – элемент куколки как символ перерождения, однако у стрекозы, в отличие от бабочки, он выражен не полностью, что ставит ее немного ниже, приближая стрекозу к темному началу, а бабочку – к

¹⁵⁶ Соснора В.А. Стихотворения. С. 581.

¹⁵⁷ Там же. С. 581.

светлому, и в то же время наделяет свет и тьму общими чертами. Они находятся на среднем уровне пространства и связывают между собой нижний и верхний.

Нижний уровень мира насекомых представлен в образе муравья, как уже было сказано, является пищей для стрекозы, что уже отмечает особые образные связи между ними:

Вот муравей – храбрый малыш
мира,
вишенкой он бегаёт по
веку¹⁵⁸.

Символика муравья чаще всего определяется крыловской аллегорией трудолюбия, прагматичности и запасливости. Образ муравья также содержит и хтоническую символику, что метафорически приближает его к стрекозе, однако не отменяет связи хищник – жертва. Множественность, трудолюбие, единение – символ идеального народа, недаром с муравьем аллегорически связан образ крестьянина. Муравей также антропоморфен, как заяц и орел. Ироническое «вишенкой бегаёт по веку» определяет его место: с одной стороны, «человек – венец природы», с другой – он недолговечен и находится на нижнем уровне пространства. Через образ муравья поэт наделяет человечество хтоническими свойствами, максимально отдаляя его от среднего и верхнего уровня. Тем острее ощущается страх уничтожения личности и ее мысли, особенно после пересечения границы между жизнью и смертью, там, где само сознание и мысль еще под вопросом:

А на моей могиле муравьи
стопами сапогами, – на войну¹⁵⁹.

Но страх не означает окончательное разрушение надежд:

Еще храбрится и хранит
мои мгновенья,

¹⁵⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 578.

¹⁵⁹ Там же. С. 588.

мои хрусталики хвои,
мой муравейник¹⁶⁰.

Выражение *храбрится и хранит* синтаксически и имеет, и не имеет отношения к *мой муравейник*, а больше относится к *последнему лесу*:

Мой лес, в котором столько роз
и ветер вьется <...>¹⁶¹

Образ муравейника ассоциируется с иронически представленным внутренним миром поэта. Намеренное «нарушение» синтаксиса также один из художественных приемов В.А. Сосноры, основной целью которого является усложнение и обогащение содержания произведения.

Если образ муравья содержит общие связи со стрекозой и с точки зрения биологической взаимосвязи хищник – жертва, и хтонической символики, и словесно-звуковой образности (общие фонемные комплексы), то с образом бабочки у него отсутствуют любые метафорические и фонетические связи. Поэт подвергает сомнению саму возможность самостоятельного перехода человека в «жизнь вечную», поскольку на пути его стоит хтонический образ стрекозы, темная сторона которой прикрывается общими чертами с «бабочкой», становясь ложным символом перерождения. Однако связь между верхним и нижним миром сохраняется через образы других насекомых, а именно, пчелы и комара.

«Образ пчел относится к топике древнерусской литературы»¹⁶² и «особо выделяется среди насекомых своей чистотой, священной, небесной природой»¹⁶³. Пчела в литературе – это и трудолюбие, и покорность, и символ христианства (известен патерик X века мудрых изречений «Пчела», в котором собраны цитаты из Священного Писания, отцов Церкви и церковных писателей, до VII века включительно и многих других. Переведен с греческого

¹⁶⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 580.

¹⁶¹ Там же. С. 580.

¹⁶² Журавель О.Д. Символика мёда и пчёл в творчестве Андрея Денисова // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2012. Т. 11. Вып. 12. С. 225.

¹⁶³ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. С. 484.

языка в конце XII – начале XIII века). А метафорой *монах – пчела*, «возникшей еще в ранней Византии», поэт не только восстанавливает ассоциативную связь с религией, но и связывает уровни нижний, средний и верхний: «Воздух воздушен, и где-то там плачут пчелы»¹⁶⁴.

Помимо очевидного фонемного повтора, в контексте метафоры *пчела – монах* плач представляется молитвой, в чем и состоит тяжелый труд монахов: оплакивать умерших и отмаливать человечество, дать миру и каждой душе шанс достигнуть неба.

Но связь между уровнями не ограничивается образом пчелы и дополнительно укрепляется изображением еще одного насекомого, и в биологическом, и в образном плане играющего немаловажную роль (кстати, также являющегося пищей стрекозы) – комара:

В лесу шумели комары,
о камарилья!¹⁶⁵

Комар – дуалистический образ, с одной стороны, изначально наделенный хтонической символикой и относящей к нижнему уровню, с другой – несущий светлое начало через ассоциацию с лебедем:

<...> Извне
летел орлом один и лебедем второй – комар. Телят
в овине ели мухи до кости¹⁶⁶.

Противопоставление комара мухе не случайно. Мухи – это «пчелы дьявола. <...> Дьявол создал мух, позавидовав Богу, который сотворил пчел»¹⁶⁷. Очевидно, что образ комара поэт относит к верхнему уровню. Комар, как ни парадоксально, наделяется символикой спасителя, однако звуковое сочетание «комары – камарилья» создает иронический образ. В литературе образ комара ассоциируется с такими произведениями, как «Сказка о царе Салтане» А.С. Пушкина и «Муха-цокотуха» К.И. Чуковского. В обоих

¹⁶⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 574.

¹⁶⁵ Там же. С. 581.

¹⁶⁶ Там же. С. 582.

¹⁶⁷ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. С. 437.

случаях комар представлен в образе справедливого защитника и спасителя. В иронической оде «Похвала Комару» Г.Р. Державин представляет комара во множестве различных образов, в том числе и в образе спасителя агнца (с сопутствующими религиозными ассоциациями):

Над ягненком зев там львин
Уж разверзт, его хватает,
Но Комар как вихрь влетает
Алчущих тиранов в нос;
Они чхают, упадают,
Жертв в покое оставляют.
Филосóфам тут вопрос:
Силен ли над нами рок?
Комар агнца, мир сберег¹⁶⁸, –

или там же:

Нам нельзя ль воображеньем
Комаров равнять душам,
Кои в вечности витают,
Мириадами летают
По полям и по лесам <...>¹⁶⁹.

В книге В.А. Сосноры комар предстает жертвой, в которой можно усмотреть намек на Евхаристию:

Птенец упал, а он бескрыл. Грустит гнездо.
Но он оправился, пошел и клювом заклевал.
И червь земли к нему пополз. Комар его кормил¹⁷⁰.

Функция любого созвучия у В.А. Сосноры – не только в эвфонии, но и, как уже говорилось, в наделении звукового комплекса окказиональной семантикой. *Комар – кормил птенца* – в образе птенца предстает падший с

¹⁶⁸ Державин Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грога: в 9 т. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1864. Т. 3. С. 408.

¹⁶⁹ Там же. С. 126.

¹⁷⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 584.

неба, комар же в образе спасителя способен вознести его обратно, но ценой собственной жертвы: комар способен накормить только собой, но ко всему прочему он еще ассоциируется с кровососущим насекомым, вопрос только, чья кровь в нем? В цитированных строках раскрывается сложный образ спасителя, вероятно кощунственный, с ироническим парафразированием евангельского выражения «подставь другую щеку»:

Из Кара-Кум прилетел комар и кулаком хватил в окошко.

Встал я из-под одеял и кулаком комара по морде убил¹⁷¹.

Образ комара дуалистичен, однако, также несет в себе образ спасения, но уже через нечто иное – искусство:

«Мама! – вопили овцы. – Мама!» А пели:

пой-петушок-гребешок, семь соловьев и комарик (не тот, не мертвец!)¹⁷².

Неочевидной, но вполне вероятной в приведенных строках является аллюзия на стихотворение Вячеслава Иванова, посвященное композитору Р.М. Глиэру:

Глиэр! Семь роз моих фарсийских,

Семь одалиск моих садов,

Волшебств владыка мусикийских,

Ты превратил в *семь соловьев*¹⁷³.

(выделено нами. – К. Б.-Е.).

Благодаря такому парафразированию круг поэтических ассоциаций сосноровского образа существенно расширяется.

Образ восхождения на верхний уровень мироздания, спасения через музыку, через искусство возникает едва ли не на уровне бессознательного. Поэт чувствует это спасение, но сам через искусство не способен спастись, над чем снова иронизирует:

¹⁷¹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 585.

¹⁷² Там же. С. 585.

¹⁷³ Иванов В.И. Соб. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. Т. 4. С. 91.

А здесь – упал комар в чернильницу, – полет
из Космоса – в мою простую урну.

Господь с тобой, гость поздний. Поклюем
в чернилах кровь и поклянемся утру¹⁷⁴.

Однако поэт вновь возвращается к поиску спасения, достижения вечной жизни через борьбу со страхом, веру, свое творчество, искусство в целом и не оставляет шанса поглотить себя той бездне, образ которой воплощен в «пчеле дьявола»:

А муха? Вот летит, шумит, как шар.
Куда она? То теменем в зенит,
то прячется пружинкой, где темней.
Что думает она? Что – без гнезда?
Что век – одна? Что – только стоя спит?
И я не знаю. Тише, твари, вы,
Земли и Неба... кто-то там идет...¹⁷⁵

Образы комара и мухи являют собой сложную взаимосвязь спасения и падения. Отпавший от неба и света способен вернуться обратно через принятие любого спасителя, представляющего в разных ипостасях созидательного начала, однако при этом необходимо выполнить главное условие – желать спасения самому. В «Мухе-Цокотухе» комар спасает муху, что символично само по себе: тьма способна стать светом, наполнившись им, другое дело, насколько сама тьма стремится к этому.

Образы насекомых воплощены как находящиеся в постоянном движении, на первый взгляд хаотичном, однако подчиняющемся строгому порядку, отражающем постоянную борьбу:

Все в завтра: бой – любовь и кровь – хлеба,
снега и солнца, – то есть жизнь...

¹⁷⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 590.

¹⁷⁵ Там же. С. 584.

Конец июня. Конница стоит
кузнечиков¹⁷⁶.

Готовность к борьбе олицетворяется *конницей кузнечиков*, образ которых не менее сложен и многогранен. В плане литературной традиции и некоторых стилевых параллелей в связи с анализом воплощения Соснорой мира насекомых уместно упомянуть стихотворение В. Хлебникова «Кузнечик»:

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.¹⁷⁷

Однако, продолжая традиции хлебниковской звукописи, Соснора уходит от зауми и трансформирует образ предшественника. *Конница* становится метафорой защиты, силы, войска. Символика кузнечика как «божьего коня» подчеркивает ассоциации с земным войском, защищающим – небесное. Кузнечик связывается с горним миром не только через аллюзию на произведение Хлебникова («много трав и *вер*»), но и – на известный текст М.В. Ломоносова («Кузнечик дорогой...»):

Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,
Но в самой истинне ты перед нами царь:
Ты Ангел во плоти иль, лучше, ты безплотен!¹⁷⁸

Совмещая метафорику и символику в выражении «конница кузнечиков», поэт полнее раскрывает смысловой план защиты веры. «Конница» через поэтическую этимологию также наделена семантикой «конца», что добавляет образность «коней Апокалипсиса» к образу земного-небесного кузнечика, к тому же созвучного с *розой* и *стрекозой*. Все три уровня мира тесно переплетены и не имеют четких границ, поэтому душе поэта легко запутаться в поисках верного выхода из лабиринта уровней бытия

¹⁷⁶ Соснора В.А. Стихотворения. С. 584.

¹⁷⁷ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. С. 104

¹⁷⁸ Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т.7. С. 736.

в вечность. Возможно, в сохранении «Я», сознания в мысли другого и есть истинный смысл поэтического Слова.

Образы мира насекомых подводят к мысли о поэте как жертве, приносящей себя на алтарь искусства, жертве, помогающей людям через раскрытие себя, жертве, несущей полученный свыше свет: с неба, из космоса, из глубины души, из самой мысли. Но жертве неприкаянной, не принимаемой ни нижним миром, ни средним, и без надежды пройти в верхний:

Дали мне в пищу желчь, в уста выливали уксус.

И восклицали: «Вот он вот-вот умрет, и имя его не воскреснет!»

Оводы очи мои клевали, от жаб – укусы,
гусенице – мои деревья плода, саранче – труд злака,
цепью убили мой виноград, а сикоморы – секирой,
скот мой казнили язвой, стада пали от молний.

Да, я дрожал душой. А вы восклицали:

«Кто к нам со Словом придет, тот от Слова погибнет!»¹⁷⁹

Итак, В.А. Соснора воплощает мир насекомых с использованием широкого набора художественных приемов. Это воплощение строится через взаимодействие тропических и внетропических средств – метафоры, катахрезы, контрастов, символических ассоциаций – с приемами звуковой инструментовки стиха и фонетическими повторами, наделяющими фонему собственной окказиональной семантикой, что в совокупности определяет внутреннюю форму произведения и книги в целом, структурирует индивидуальный стиль поэта.

1.1.4. Стилиевые особенности метафоры в книге «Дева-Рыба»

С каждой книгой метафоры обретают все большую независимость и индивидуальность, а следовательно, и более сложный характер.

¹⁷⁹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 586.

Обратимся к наиболее характерным метафорам книги В.А. Сосноры «Дева-Рыба»¹⁸⁰. Книга, написанная в 1974 году и печатавшаяся в различных разрозненных вариантах от самиздата до отдельных сборников стихов, в том виде, в каком создавал ее автор, вышла в свет только в 2001 году. «Дева-Рыба», как и любая другая книга В.А. Сосноры, – это художественное единство, именно так ее и необходимо воспринимать.

Название книги уже содержит и метафорический и символический компоненты, которые проходят через все стихотворения. Само по себе подобное объединение слов не ново, особенно для сказочных персонажей: «царевна-лягушка», «царевна-лебедь». Оно встречается и в литературе: «Царь-девица» у Г.Р. Державина¹⁸¹, «О, дева-роза, я в оковах» у А.С. Пушкина¹⁸², «С венком рисуют бога-сынка» (Выделено нами. – К. Б.-Е.) у В.В. Маяковского¹⁸³, «Кавэ-кузнец» В. Хлебникова¹⁸⁴. *Дева* в метафорическом смысле выражает женское начало, женственность, женщину. Автор объективно выстраивает следующие ассоциативные связи: созвездие, богиня, идеал, чистота, непорочное зачатие, Богородица.

Рыба метафорически связывает свойства и особенности живого существа: среда обитания, физиологические особенности, внешний вид и запах; среди аналогий и стереотипов: глупость, молчаливость, покорность; другие ассоциативные связи: созвездие и один из важнейших символов христианства. В образе рыбы доминирует «хтоническая символика, определяющая <...> ее амбивалентную связь как со смертью, так и рождением»¹⁸⁵. Словосочетание «Дева-Рыба» связывает образы, ассоциирующиеся с земным бытием, космическим пространством и христианством, т. е. фактически два слова сливаются воедино, содержат образ

¹⁸⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 621.

¹⁸¹ Державин Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. Т. 3. С. 142.

¹⁸² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. С. 199.

¹⁸³ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 9. С. 263.

¹⁸⁴ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. С. 197.

¹⁸⁵ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. С. 752.

мира, включающего все элементы человеческого бытия и становятся основой многоуровневой метафоры.

Метафора у В.А. Сосноры всегда обладает несколькими уровнями, и нельзя быть уверенным в том, какая идея в общем ассоциативном ряду станет доминирующей. По мере усложнения семантики слов и словосочетаний многие уровни метафоры становятся менее очевидными. Например, метафора *мои века, мои оковы* (1974) для интересующегося поэзией читателя, по видимому, воспринималась как аллюзия на стихотворение Р.И. Рождественского «Песня о годах» (впервые напечатано в 1972 г. в петрозаводском сборнике «Возвращение»¹⁸⁶). При параллелизме метафор, который все же не является полным (тире у Рождественского и запятая, перечисление у В.А. Сосноры), в варианте последнего акцент сделан на более ощутимом созвучии слов *века – оковы*. В.А. Соснора существенно расширяет масштаб ассоциативного круга, связанного с человеческой жизнью, определяющейся исходным образом «мои года – мое богатство», что стало особенно наглядным после обретения песней на стихи Рождественского широкой популярности в 1981 г.: не года, а века – жизнь народа, история человечества. Очевидно, что эта сознательно созданная глубокая межтекстовая связь может быть рассмотрена и с точки зрения функции интертекстуальности как литературного приема¹⁸⁷.

В поэтическом стиле В.А. Сосноры метафора часто дополнительно усложняется через аллюзии и поэтические диалоги, например: «Так красный конь твой, лишь поводья брось, – кентавр!»¹⁸⁸. Стих представляет собой совокупность следующих друг за другом метафор и символов, которая, в свою очередь, и создает множество ассоциативных связей. В первую очередь, выделяются метафоричность и символичность красного цвета. Аллюзия на

¹⁸⁶ Опыт человеческий. Произведения советских и американских писателей. М.: Худ. лит., 1989. С. 186.

¹⁸⁷ Смирнова А.И. Интертекстуальность художественного дискурса как реализация культурно-интеграционных процессов // Вестник МГПУ. Сер.: «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2018. № 4. С. 8–15.

¹⁸⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 615.

поэму М.И. Цветаевой «На красном коне»¹⁸⁹ обогащает художественный образ. Еще более очевидна связь с картиной К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня», в которой реализуется метафора уже на уровне синтеза искусств. Это явление было характерным для прямых поэтических предшественников В.А. Сосноры: «Художественный синтез и, в частности, синтез слова и живописи – одно из оснований, которое позволяет сопоставлять стили Маяковского и Хлебникова, прочно связывает их с культурным контекстом конца XIX – начала XX века»¹⁹⁰.

Поэт, продолжая традиции авангарда, также идет путем художественного синтеза, в частности, обращаясь к литературной классике XIX в. Так, в плане аллюзий важен и контекст пушкинского образа Медного всадника:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?¹⁹¹

и воплощение в образе коня России, дополненного символикой «красного» – Советского периода. Добавим, что при верховой езде категорически запрещено отпускать поводья, т. е. оставлять коня без управления. Так возникает новая метафора, связанная со свободой и необходимостью ее ограничения.

Метафорически выраженные огонь, солнце, через близкий к иконописи (Красный конь на иконах Архангела Михаила) стиль картины, создают семантически богатые образы, связанные не только с христианством, но и с историей России (Владимир Красно Солнышко), и с социалистическим строем. В этой связи ключевым, объединяющим различные смыслы

¹⁸⁹ Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 16–23.

¹⁹⁰ Васильев С.А. «Воин не наступившего царства...» (Поэтический стиль Велимира Хлебникова): монография. М.: МГПУ, 2015. С. 288.

¹⁹¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. С. 393.

представляется образ «кентавра». Кентавры – «в греческой мифологии дикие существа, полулюди-полукони, обитатели гор и лесных чащ, отличающиеся буйным нравом и невоздержанностью»¹⁹².

С одной стороны, этот образ вполне согласуется с общим вектором метафоры, однако существует и другой образ кентавра, вступающий в конфликт с первым, а именно образ из древнерусских апокрифов. «Китоврас – является существом вещим; изловленный царем Соломоном, он удивляет его своей мудростью¹⁹³. В сказании «Соломон и Китоврас» освобожденный от оков Китоврас демонстрирует Соломону свою силу: «простеръ крыло свое, оудари Соломона и заверже и на конецъ земля вбѣтованныя»¹⁹⁴.

В этом сюжете есть значимая деталь: китоврас был связан цепями с выгравированной на них молитвой, следовательно, освобождение от этой цепи представляется как метафора освобождения не только от власти царя, но и от власти Бога. Образ противоречивости свободы неразрывно связывается с противоречивостью христианского образа вечной жизни.

В одном стихе «Так красный конь твой, лишь поводья брось, – кентавр!» последовательно разворачиваются минимум четыре метафоры. Их прочная связь посредством усиления фонетической составляющей композиции поэтической речи (аллитерация *к*, звуковые повторы в ключевых словах *красный – конь – брось – кентавр*, а также симметрия звуков в начале и в конце) создает ощущение внутреннего и внешнего единства: содержания и формы. Метафоры тесно взаимодействуют с символическим планом произведения, они порой максимально отдалены от искомого заменяемого, а в целом весь метафорический ряд, как и каждая метафора в отдельности, представляют собой высокохудожественный образ.

Поэзия В.А. Сосноры предельно сложна для восприятия, и одной из особенностей его индивидуального стиля является последовательная,

¹⁹² Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1987. Т. 1. С. 638.

¹⁹³ Энциклопедический словарь: в 86 т. Т. 15. С. 229.

¹⁹⁴ Веселовский А.Н. Собрание сочинений Александра Николаевича Веселовского. Петроград: Изд-во АН СССР, 1921. Т. 8. Вып. 1. С. 244.

множественная, условно говоря, ничем не ограничивающаяся метафора (как направление художественной мысли автора, предполагающее активную работу мысли читателя). В едином раскрывающемся образном ряду могут находиться совершенно разные метафоры, совокупность которых и создает необычный поэтический эффект «темноты» и «неясности», подчеркнутой многозначности и «зыбкости» выражаемых смыслов. Перенос значения или образа через звуковые пересечения позволяют расширить метафору: «Я брат твой, рыба, Звери моря – оба»¹⁹⁵ – нередкий случай в поэзии Сосноры, когда абсолютно все слова фонетически связываются и переносят свои свойства друг на друга не только в содержательной части одного стихотворения, но и всей книги, образно-поэтически сжимаясь в одно уже неделимое выражение: «Дева-Рыба».

Фонетическая метафора применяется и к перефразируемым устойчивым выражениям, расширяясь за счет сохранения устоявшейся семантики и создания новой: «мои века, мои оковы» и далее: «Человечек — личинка, витая в веках / алфавитом любви»¹⁹⁶; «Им бы манускрипты в веках публиковать»¹⁹⁷. Всюду *века* ассоциативно тянут за собой *оковы*, однако семантика *оков* через фонетический комплекс *око* также проявляется и в стихе: «лишь целит Муза в око серебра / бессонницы»¹⁹⁸, где метафора бессонницы связывается с веками, оковами и вечной жизнью.

Многоступенчатость сходств и ассоциаций, достигаемая в том числе и через синтез искусств, аллюзий, использования евангельских тем и мотивов (ср. «Я просто пал, как свиньям желудь лжи»¹⁹⁹, ср.: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Мф. 7–6)) свидетельствует об устойчивых поэтических традициях метафоры В.А. Сосноры.

¹⁹⁵ Соснора В. Стихотворения. С. 611.

¹⁹⁶ Там же. С. 610.

¹⁹⁷ Там же. С. 611.

¹⁹⁸ Там же. С. 616.

¹⁹⁹ Там же. С. 602.

Говоря о книге в целом, можно сделать вывод о том, что в поэзии В.А. Сосноры любая вырванная из контекста метафора утрачивает большую часть своих значений, а каждая фраза многомерна. Поэт сам словно подсказывает, как воспринимать его художественную речь: «О, мания метафор!»²⁰⁰. Книга начинается метафорой, которую сложно исчерпать интерпретацией «конца и начала»: «Сожгли мосты и основали Рим»²⁰¹ – и заканчивается также непростой метафорой, в значении которой сопрягаются молитва, прощение и стойкость:

<...> Зло в сердце замоля,
да будем мы в труде, как ты, венец
сонетов – и тверды, как ты, Земля!²⁰²

Поэт, словно споря с М.В. Ломоносовым, не ставит метафору только в «пристойных местах», в его поэзии для нее нет неподходящего места. И потому свою поэтическую речь он строит следующими друг за другом метафорами, прочно связанными в единую образную структуру, организующую композицию поэтической речи. Метафоры В.А. Сосноры, развертываясь одна за другой, обладая самодостаточным значением, вместе с тем, прочно связанные, объединяются в единую, цельную многоступенчатую метафору, обуславливают, в числе прочих приемов, исключительную смысловую насыщенность его уникального поэтического языка.

1.2. КАТАХРЕЗА В ПОЭТИЧЕСКОМ СТИЛЕ В.А. СОСНОРЫ

Катахреза – сложный феномен поэтической речи, изучаемый стилистикой, как лингвистической, так и литературоведческой. Разница подходов к изучению языка и словесности обуславливает неоднозначность понимания катахрезы. М.В. Ломоносов относил катахрезу к одному из шести тропов, говоря о ней как о замене слов «на другие, которые имеют

²⁰⁰ Соснора В. Стихотворения. С. 618.

²⁰¹ Там же. С. 602.

²⁰² Там же. С. 621.

знаменование, к ним очень близкое, ради напряжения или послабления вещи, н. п.: в первом случае *прибил* вместо *ударил* <...>; во втором случае те же примеры противным образом»²⁰³, а примерно в то же время французский лингвист Никола Бозе, отталкиваясь от определения Квинтилиана, уточнял, что «катахреза есть не столько частный случай тропа, сколько один из аспектов, в котором можно рассматривать любой иной троп»²⁰⁴ («la catachrèse est moins un trope particulier, qu'un aspect sous le quel tout autre trope peut être revêtu»²⁰⁵), и к тропам ее уже не относил. Не относил катахрезу к тропам и немецкий философ А.Г. Баумгартен, называя ее грубой и далекой заменой, бывающей часто «противоположным тропу грубым пороком рассуждений»²⁰⁶

В современном понимании катахреза представляется неким синтезом ее тропической и фигуральной природы. Например, А.П. Квятковский пишет о катахрезе как о сочетании «противоречивых, но не контрастных по природе слов, понятий, выражений, вопреки их буквальному значению»²⁰⁷, приводя такие примеры, как *стрелять из пушки*, *путешествовать по морям*. Катахреза, со временем входя в обиход речи, не воспринимается ни как речевая ошибка, ни как метафора. *Стрелять* можно из чего угодно, как и *путешествовать* по морю, воздуху и суше. К примеру, в словосочетании *корабль идет* можно отметить не только метонимию и олицетворение, но и метафору *осознанного* движения по заданному маршруту (в противовес плыть по течению), сопротивления волнам, чудесного, по сути, явления удержания на поверхности воды огромного корабля. Выражение вошло в обиход среди моряков, и в художественной литературе нет преимущества использования *идет* перед *плывет*.

²⁰³ Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 7. С. 3.

²⁰⁴ Перевод дан по книге: Тодоров Ц. Теории символа / Перевод с французского Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. С. 110.

²⁰⁵ ARTFL Encyclopédie – The Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres (<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/16/3584/>).

²⁰⁶ Баумгартен А.Г. Эстетика / пер. с лат. языка Г.С. Беликова, А.В. Белоусова, Д.В. Бугая, М.И. Касьяновой, А.О. Корчагина, Е.Ю. Чепель и Ю.А. Шахова, под общей редакцией А.В. Белоусова и Ю.А. Шахова. М.: Русский фонд содействия образованию и науке. Издательство университета Дмитрия Пожарского, 2021. С. 653.

²⁰⁷ Квятковский А. П. Катахреза // Поэтический словарь. М.: Сов. энцикл., 1966. С. 131.

Литературоведение рассматривает катахрезу не только с точки зрения формирования семантического значения, но и в плане ее функциональности в поэтическом стиле, ее роли в создании внутренней формы образа, в «приращении» содержания произведения, на что указывал В. П. Москвин, утверждая, что «катахрезное словоупотребление затрагивает не смысл, не значение, а лишь внутреннюю форму номинативной единицы»²⁰⁸. Очевидно, что катахреза в данном контексте становится признаком индивидуального стиля поэта, следовательно частью *поэтики индивидуального стиля*, которую Ю. И. Минералов осмыслял как «реальный художественный феномен»²⁰⁹. Таким образом, катахреза как один из признаков индивидуального стиля имеет свои особенности в художественных произведениях различных авторов.

В поэтическом произведении вообще и в стиле В.А. Сосноры – поэта-ирреалиста – в особенности, вычленение тропов носит весьма условный характер, так как тропы, фигуры теснейшим образом переплетены между собой, а речь в целом, и художественная речь в частности, имеет черты континуальности: «Художественные феномены принадлежат к системам континуального типа, где элементы как бы перетекают друг в друга, чем уже обуславливается сверхсложный характер системного анализа таких феноменов»²¹⁰.

Именно поэтому сложно следовать какому-либо одному пониманию катахрезы: в этой форме поэт сближает не только слова с контрастной или противоречивой семантикой, но и метафоры и образы. Катахреза, воздействуя на внутреннюю форму номинативной единицы и восстанавливая память внутренней формы слова, влияет на внутреннюю форму создаваемого образа, и, в частности, сохраняя общие связи, может рассматриваться как особое качество более распространенных, «базовых», тропов, таких как метафора, метонимия, синекдоха.

²⁰⁸ Москвин В. П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. Ростов н/Д.: Феникс. 2017. С. 312.

²⁰⁹ Минералов Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). С. 3.

²¹⁰ Там же. С. 300.

В этой связи следует обратиться еще к одному пониманию катахрезы, сформулированному В.М. Жирмунским, который, говоря об индивидуальном стиле А.А. Блока, отмечал «случаи столкновения двух различных метафорических рядов»²¹¹ как особую форму катахрезы. Диссонанс *метафорических рядов* создает «впечатление иррационального, сверхреального, фантастического»²¹² и является признаком «иррационального поэтического стиля»²¹³.

Создание внутренней формы образа с помощью катахрезы обнаруживается уже в самых простых, прочно вошедших в обиход фразах, например, в стертой метафоре *идет съезд*. Эта «не ощущаемая как стилистический прием, т.е. <...> слишком привычная»²¹⁴ метафора в контексте стихотворения В.А. Сосноры «Циклопы» выражает открытую иронию над самим процессом *съезда*, даже над самой возможностью подобного рода заседания, своеобразная реминисценция темы нелепых заседаний, иронически представленной в стихотворении В. В. Маяковского «Прозаседавшиеся», принимает совершенно иной вектор развития:

О том, что *идет* циклопический *съезд*,
зачем не подозревает?²¹⁵

Основную роль в «оживлении» метафоры играет слово *циклопический*. На фоне устоявшейся семантики слова и его использования поэтами первой трети XX в., например из стихотворения Л. Н. Мартынова 1922 г.: «И циклопический девичий след»²¹⁶, или из стихотворения 1929 г. В. А. Луговского: «Пройдет циклопический Ноев ковчег»²¹⁷ очевидна используемая поэтом многозначность слова, раскрывающаяся не только в

²¹¹ Жирмунский В. М. Поэзия Александра Блока. Петербург: «Картонный домик». 1922. С. 59.

²¹² Там же. С. 55.

²¹³ Там же. С. 55.

²¹⁴ Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 343.

²¹⁵ Соснора В.А. Стихотворения. С. 312.

²¹⁶ Мартынов Л.Н. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. В.В. Дементьева, сост., подг. текста и примем. Г.А. Сухой-Мартыновой, Л. В. Сухой, В. Г. Уткова. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 41.

²¹⁷ Луговской В.А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. / Сост. и подгот. текстов Е. Быковой-Луговской; Вступ. статья И. Гринберга. М.: Художественная литература, 1988. С. 145.

контексте стихотворения, но и во взаимодействии со стертой метафорой *идет съезд*.

Мифологичность образа усиливает элемент фантастичности и иррациональности происходящего. В центре сюжета стихотворения В. Сосноры обсуждение циклопами вопроса «зачем человеку два глаза?». Два метафорических ряда, мифологии и советской действительности, создают внутреннюю форму образа. И то, что абсурдно с точки зрения человека, с *точки зрения циклопа* может быть вполне допустимым. Эта внутренняя биполярность прослеживается на всех уровнях метафоры – от разделения общества на циклопов и людей, до разделения на физический и метафизический миры (вопрос судьбы человечества).

Взаимное проникновение одной метафоры в другую передает оригинальное видение предмета, поэт создает свой биполярный мир, в котором люди не имеют возможности влиять на какие-либо решения, в связи с чем с совершенно справедливой иронией возникает вопрос смысла жизни: «Зачем человечество лечится, ест, эстетствует, строит, зевает?»²¹⁸. Слово *циклопический* обладает несколькими значениями, например: огромный, масштабный, исполинский (применимый преимущественно к зданиям), и в связи с этим его можно классифицировать как гиперболу, при этом метафорически вызывает множество ассоциаций: созвучие с *циклический* выражает постоянство и замкнутость, созвучие с *энциклопедический* добавляет значимости, знания и, следовательно, доверия, а общий фонетический комплекс – *клоп* – в корне дополняет эпитет значением мелкости, неважности и вызывает неприятные ассоциации с общеизвестным насекомым, что позволяет говорить о литоте.

Итак, художественно-речевой образ *идет циклопический съезд* построен по метонимическому принципу на основе синтеза стертой метафоры, в сущности, катахрезы, и многозначного слова, что как целое, с учетом создания принципиально новой внутренней формы образа, можно определить как

²¹⁸ Соснора В. Стихотворения. С. 312.

катахрезу, в которой сталкиваются противоречивые метафорические ряды. Аналогична по строению катахреза: *гол как монгол*²¹⁹, в которой смысловое оживление общеизвестной поговорки придает неожиданная замена *сокол* на *монгол* и происходит столкновение памяти внутренней формы (старая поговорка) и метафорического ряда, вызванного новыми ассоциативными связями.

Похожий, но уже со своими особенностями пример из книги «Мартовские Иды»:

Рябиною синее краснй холм

Михайловский, – то замок с крышей гильзы!²²⁰

Броское, парадоксальное, формально «абсурдное» или даже «невозможное» сочетание цветов воплощается в контексте архитектурного образа, связано с тем, что именуется словесной живописью. В ее основе – традиции синтеза искусств XVIII в., максимально сконцентрированные в поэзии Г. Р. Державина: «Живописное начало становится неотъемлемой составляющей образа лирического героя, связывается с лирическим сюжетом, с заданным в свернутом виде повествованием, в ряде характерных черт <...> определяет поэтическую картину мира»²²¹ Кроме того, сочетание широкой символики *красного* с неожиданной в общем ряду метафорой *гильза* вновь «сталкивает» разные метафоры. Благодаря этому создается оригинальная внутренняя форма образа, который концентрированно выражает сложное содержание: особенности советского строя, военная тематика, воспоминание о дворцовых интригах, приведших к убийству Павла I в стенах Михайловского замка. Слово *синее* выражает общую палитру, особое настроение, и, вероятно, раскрывает образ сумерек и смерти. Надо отметить увлечение В.А. Соснора рисованием тушью, что может отражаться в представленной иссинь-черной палитре, выражающей особое настроение, а также вполне

²¹⁹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 312.

²²⁰ Там же. С. 738.

²²¹ Васильев С. А. Стилиевые традиции Г. Р. Державина в русской литературе XIX – начала XX веков. М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2007. С. 171.

вероятно раскрывать образ сумерек, ср. у Бунина: «Сизо, с розовым оттенком белел противоположный бугор в мелком чернолесье».²²² Дополняется картина цветом стен Михайловского замка и образом *рябины*, ср. словесную живопись у С. Есенина:

Покраснела рябина,
Посинела вода.
<...>
Снова выплыл из рощи
Синим лебедем мрак.²²³

В поэзии М.И. Цветаевой образ рябины концентрирует в себе не только художественное описание глубокой осени, но и рождение и горечь жизни:

Красною кистью
Рябина зажглась.²²⁴

Кроме того, образ рябины у М.И. Цветаевой воплощает судьбу русского народа:

Рябина –
Седыми
Спусками...
Рябина!
Судьбина
Русская.²²⁵

Образ *рябины* обогащается и В. В. Хлебниковым, использующим его в контексте старения и дряхления по отношению к человеку: «Рябиною стала она вянуть и сохнуть!»²²⁶.

Очевидно, что строка «Рябиною синее красненькое холм» построена также по метонимическому принципу, представляет собой сложную

²²² Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. / Редкол.: Ю. Бондарев, О. Михайлов, В. Рынкевич; Подгот. текста и коммент. А. Бабореко; Статья-послесловие Л. Крутиковой. М.: Худож. лит., 1987. Т. 3. С. 311.

²²³ Есенин С. А. Полное собрание сочинений: в 7 т. / Науч. ред. А. М. Ушаков; Подгот. текстов и коммент. А.А. Козловского. М.: Наука; Голос, 1995. Т. 1. С. 100.

²²⁴ Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Эллис Лак. 1994. Т. 1. С. 273.

²²⁵ Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. С. 324

²²⁶ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. С. 230.

многоступенчатую метафору, а катахреза *синеет красный* реализует традицию синтеза искусств, создающую новые грани внутренней формы стихотворения.

Отметим также необычное несогласованное определение: «замок с крышей гильзы». Последовательно разворачивающийся посредством плавного перехода от живописи к архитектуре через неожиданный анжамбеман – образ и резкий переход от архитектуры к военной метафоре реализует художественный потенциал синтеза искусств и отражает историческую трагедию человечества.

Взаимодействие метафор, осложненное нетривиальным поэтическим синтаксисом, – еще одна особенность катахрезы в поэзии Сосноры:

Я меч взяла. Солдатскою стопою!²²⁷

Произведение «Ангел Мести» – вольная интерпретация стихотворения Леси Украинки «Ангел Помести»: «Він подає свій меч, я хочу взяти зброю»²²⁸, в дословном переводе: Он подает свой меч, я взятую хочу оружие. Эффект ускорения и нагнетания создается через парцелляцию, а эллипсис наделяет слово *стопою* множеством дополнительных значений и передает общее впечатление трагической иронии. Кажущаяся очевидность замены подходящего по смыслу *рукою* является элементом создания внутренней формы образа и расширяет его смысловые границы. На метафорическом уровне отражаются и противоречивый образ пути как собственного, так и подражания (ср. устойчивое выражение *идти по стопам*), и трагедия войны и роль женщины в ней, и принятие собственной судьбы с одновременной борьбой против рока. Словосочетание содержит в себе больше, чем образы воинственности, противоречивости быта военного времени («наркомовские 100 грамм», стопка – рюмка) или службы как таковой. Лирический герой стихотворения – женщина-воин, чье оружие – слово. *Стопа* в значении «структурная единица стиха» расширяет семантику и в дополнение, но не меньшим по значимости, формирует четкий образ женщины-поэта. Этой

²²⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 505.

²²⁸ Українка Л. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1975. Т. 1. С. 141.

образностью как стихотворение-источник, так и вольная интерпретация В. А. Сосноры пересекаются со стихотворениями А. С. Пушкина «Пророк» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

Иронически поданные в основе своей трагические образы – яркая индивидуальная особенность, стилистический прием поэта. Однако, если явная ирония выражается в двойном плане, «где истинным является не прямо высказанный, а противоположный ему подразумеваемый»²²⁹ смысл, ср.: «Дом без гвоздя и без доски»²³⁰ – выраженная посредством синекдохи²³¹ открытая ирония над любой идеологией, а, возможно, и религией («Дом Господень»), то скрытая ирония – по-иному. Она звучит во всем богатстве смысловых оттенков – от комического до трагического и наиболее полно раскрывается через катахрезу, под внешней формой которой скрывается сложное метафорическое и фонемное взаимодействие:

<...> Поклюем

В чернилах кровь и поклянемся утру.²³²

Кровь – слово, имеющее и богатую образность, и символичность. Многовековое использование рифмы *кровь – любовь* прочно закрепило семантическую связь между ними. С другой стороны, *кровь* содержит другие ассоциации, например, связанные с устойчивыми выражениями: *портить кровь (себе, кому-либо), проливать кровь, писать кровью сердца* – или с известным мифом о том, что договор с дьяволом подписывается кровью. В контексте *чернила – кровь* возникает стойкая ассоциация со стихотворением С. А. Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья...», написанного, согласно распространенным представлениям, кровью и стихотворением В. В. Маяковского «Сергею Есенину»:

Может,

окажись

²²⁹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 316.

²³⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 299.

²³¹ Подробнее см. статью Зубовой Л.В. Синекдоха в поэзии Виктора Сосноры / Л.В. Зубова // Новое литературное обозрение. № 97. 2009. С. 204–219.

²³² Соснора В.А. Стихотворения. С. 590.

чернила в «Англетере»,
вены
резать
не было б причины.²³³

Интересно и взаимодействие внутри словосочетания *в чернилах кровь*. Поэт не ищет способов использовать кровь в качестве чернил, а, наоборот, находит кровь в чернилах. Метафорическое взаимодействие цветов в катахрезе со стертой семантикой черного в чернилах и красного в крови вместе с фонетической общностью (*поклюем – поклянемся – кровь*), одновременно связанных синтаксически, но разделенных посредством анжамбемана усиливают поэтический эффект.

Стихотворение «Ночь о тебе», как и вся книга «Тридцать семь», пронизано аллюзиями и поэтическими диалогами с поэтами, чья земная жизнь трагически завершилась, едва «пройдя до половины». Видимая нелогичность фразы *поклюем кровь* создает образ творчества посредством метафоры гусиного пера, чернил, ночи, евангельских образов утренней молитвы и причастия. Общая звуковая и эмоциональная направленность стиха сопоставима со стихотворением Б.Л. Пастернака: «Февраль. Достать чернил и плакать!»²³⁴.

Различие подходов в изучении, связанное с этим неоднозначное понимание природы катахрезы и сложность выявления катахрезных словосочетаний в континуальных поэтических образных рядах приводят к условности или в некоторых случаях дискуссионности ее фиксации в лирике. Вместе с тем, опираясь на понимание В.П. Москвиным катахрезы как приема, воздействующего на внутреннюю форму номинативной единицы, и определения В.М. Жирмунским столкновения метафор как особой формы катахрезы, посредством чего расширяется и внутренняя форма образа в целом,

²³³ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1957. Т. 7. С. 102.

²³⁴ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. 4. С. 62.

можно констатировать исключительно важную роль катахрезы в стиле Сосноры.

Сталкивая в своих произведениях метафорические ряды, писатель создает ощущение иррациональности и фантастичности происходящего, расширяет пределы внутренней формы образа и оживляет стертые метафоры. Сочетание символов и метафор в последовательном разворачивании образа с восстановлением утраченной внутренней формы номинативных единиц отражает литературную традицию словесной живописи и синтеза искусств, а неожиданные образы, сжимая синтаксис до предела, стирают границы между эпохами и историческими событиями.

1.3. ГИПЕРБОЛА В ПОЭТИЧЕСКОМ СТИЛЕ В.А. СОСНОРЫ

Наиболее общее определение гиперболы – «стилистическая фигура или художественный прием, основанный на преувеличении»²³⁵ либо самого изображаемого предмета или явления, либо его свойств, и может носить как количественный характер преувеличения, так и качественный. Преувеличение может иметь и обратное действие, т.е. преуменьшение. В некоторых справочных изданиях этот художественный прием именуется литотой, при том, что отмечается и другое значение этого термина: «усиление значения слова путем двойного отрицания»²³⁶. Существует мнение, что подобный подход ошибочен и «всякое словесное преуменьшение или умаление <...> относится также к фигуре гиперболы»²³⁷. В представленном исследовании мы будем использовать термины гиперболы и литота как тесно связанные и взаимно определяющие понятия.

Термин гиперболы можно встретить уже в античной риторике, где отмечаются как фигуральные, так и тропические ее особенности. Деметрий

²³⁵ Литературная энциклопедия терминов и понятий. Стб. 179.

²³⁶ Там же. Стб. 483.

²³⁷ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. Т. 1. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Стб. 167.

пишет о трех видах гиперболы: «по схожести (например, в выражении “быстротою ветру подобны”), или гипербола по превосходству (“снега белее”), или гипербола по невероятности изображаемого (“головою в небо уходит”))»²³⁸ и приводит пример: «”Александр не умер, афиняне, иначе бы весь мир почуял запах его трупа”. Выражение “почуял запах” вместо “узнал” одновременно и иносказание, и гипербола»²³⁹. Во всей фразе заключена злая ирония, что отвечает основному свойству гиперболы – передаче чувства в высоко концентрированной форме. Кроме того, употребление слова *труп* по отношению к Александру, безусловно, литота.

Аристотель относил гиперболу к сравнению, при этом утверждая, что «сравнения не что иное, как метафоры», а следовательно, гипербола представляется частным случаем метафоры: «И удачные гиперболы – метафоры, например, об избитом лице можно сказать: его можно принять за корзину тутовых ягод, так под глазами сине»²⁴⁰.

М.В. Ломоносов также относил гиперболу к тропам, состоящим «из двух или многих»²⁴¹ слов. Сюда же он относил аллегория, парафразис и иронию. В понимании Ломоносова гипербола используется «ради напряжения или послабления страстей, н. п.: бег скорейший вихря; звезд касающийся Атлас; их целых гор иссеченные храмы»²⁴².

Однако полного единомыслия в понимании гиперболы все же нет. Например, А.А. Потебня относит гиперболу к фигурам, утверждая, что «она не может быть соподчинена с тропами»²⁴³, замечая, что: «гипербола есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах»²⁴⁴. При этом В.В. Виноградов, наоборот, утверждает,

²³⁸ Античные риторика / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. С. 258.

²³⁹ Там же. С. 281.

²⁴⁰ Там же. С. 148.

²⁴¹ Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 7. С. 53.

²⁴² Там же. С. 54.

²⁴³ Потебня А.А. Теоретическая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Муратова. М.: Высш. шк., 1990. С. 253.

²⁴⁴ Потебня А.А. Теоретическая поэтика. С. 254.

что «гипербола – это закон искусства, доводящий до наибольшей ясности и отчетливости то, что существует в жизни в рассредоточенном виде»²⁴⁵.

Как об особом типе переноса значения о гиперболе пишет Б.В. Томашевский: «когда значение остается тем же, каким было, но приобретает грандиозные размеры. <...> При этом преувеличение может быть как в ту, так и в другую сторону»²⁴⁶. Приобретая «грандиозные размеры», несущественное на первый взгляд значение выходит на первый план, при этом в поэтической речи гипербола часто взаимодействует с другими выразительными средствами, «образуя гиперболические метафоры, сравнения, олицетворения и т.п.»²⁴⁷, причем не всегда это взаимодействие ограничено одним тропом или фигурой, порой это последовательное развёртывание нескольких художественных приемов, в числе которых и гипербола.

Традиция гиперболы в русском фольклоре и в отечественной литературе насчитывает много веков. Например, в русских былинах это один из важнейших художественных приемов, применяемый в части описания богатырской силы:

Он едет в поли, спотешается –
Он бросает палицу булатную
Выше лесушку стоячего,
Ниже облаку да ходячего²⁴⁸, –

или сражений:

И поехали они да во чисто полё,
И рубили они силу ту неверную:
И на праву руку махнут – и тут улица,

²⁴⁵ Виноградов В.В. Вопросы языкознания в свете труда И.В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» и решений XIX съезда КПСС // Вопросы языкознания. № 1. 1953. С. 16.

²⁴⁶ Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение: Курс лекций. Л.: Учпедгиз. Ленингр. отд-ние, 1959. С. 239.

²⁴⁷ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 1. С. 167.

²⁴⁸ Былины: Сборник / Вступ. ст., сост., подгот. текстов и примем. Б. Н. Путилова. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 52.

На леву руку махнут – да переулками,
А которо они рубят, вдвоё конем топъчют.²⁴⁹

Образное преувеличение – частый прием и в «Слове о полку Игореве»,
например, «перечисление как прием гиперболизации»²⁵⁰:

Съ зараниа до вечера,
съ вечера до свѣта
летять стрѣлы каленя,
grimлють сабли о шеломы,
трещать копия харалужныя
въ полѣ незнаемъ
среди земли Половецкыи²⁵¹, –

или более сложные образные гиперболы:

Ступаетъ въ златъ стремянъ въ градѣ Тьмутороканѣ,
той же звонъ слыша давный великий Ярославъ.²⁵²

Стоит отметить, что именно «Слово...», его оригинальное переложение,
и в целом древнерусская тематика открыли В.А. Сосноре дорогу в большую
литературу.

Особое место гипербола занимает в литературе XVIII века, например, в
одах М.В. Ломоносова, и принимает широкие, развернутые формы:

Великое светило миру,
Блистая с вечной высоты
На бисер, злато и порфиру,
На все земные красоты,
Во все страны свой взор возводит,

²⁴⁹ Камское побоище: («А-й из-за Дону-дону – Дунай-Дунай!..») / Шуваева Фёкла Константиновна // Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899-1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа: в 3 т. СПб.: Тропа Троянова, 2002-2003. (Полное собрание русских былин. Т. 2). Т. II. Ч. 3: Кулой. 2003. С. 479. Электронная публикация: <http://feb-web.ru/feb/byliny/texts/ag2/ag2-473-.htm>

²⁵⁰ Колесов В. В. Гипербола // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 2. С. 23.

²⁵¹ Слово о полку Игореве / Под ред. члена-корреспондента АН СССР В.П. Адриановой-Перец. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1950. С. 16.

²⁵² Там же. С. 15.

Но краше в свете не находит
Елизаветы и тебя.
Ты кроме той всего превыше;
Душа ея зефира тише,
И зрак прекраснее рая.²⁵³

Гипербола считается стилистической фигурой, тем не менее «из фигур образная гипербола является наиболее близкой к тропам»²⁵⁴. А следовательно, образная гипербола не существует отдельно, а взаимодействует с другими художественными средствами, такими как аллегория, метафора, метонимия, сравнение, эпитет, перечисление и др. Например, в баснях гипербола часто проявляется в аллегориях, при этом гипербола становится отличительной особенностью не только стиля писателя, но и жанра:

Какой-то муравей был силы непомерной,
Какой не слыхано ни в древни времена,
Он даже (говорит его историк верной)
Мог поднимать больших ячменных два зерна!²⁵⁵

Взаимодействуя с аллегорией, гипербола создает сатирико-иронический эффект. Развертывание образа следует от литоты «какой-то муравей» и последующие за ней четыре гиперболы (наличие собственного историка у муравья тоже считаем гиперболой). Несмотря на то, что в реальности муравей, поднимающий два зерна, это явление, действительно, уникальное, со стороны человеческой реальности – совершенно малозначительное. А метафорически перенося особенности муравья и его возможности на человека – получаем обратную гиперболу и как результат – сатирико-иронический, даже саркастический эффект.

Стилеобразующий характер гипербола приобретает и в поэзии Г.Р. Державина – «гиперболы самого гигантского размаха встречаются в его

²⁵³ Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 8. С. 196.

²⁵⁴ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 1. Стб. 167.

²⁵⁵ Крылов И.А. Полное собрание сочинений: в 3 т. / Под ред. Демьяна Бедного. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1946. Т. 3. С. 137.

стихах»²⁵⁶: «Злодейства землю потрясают, / Неправда зыблет небеса»²⁵⁷, «На Галла стал ногой Суворов, / И горы треснули под ним»²⁵⁸.

Однако уже в поэзии золотого века русской литературы гипербола хоть и часто встречается, все же не является стилевой доминантной или отличительной особенностью индивидуального стиля. Кроме того, не принимает уже развернутые формы, а несколько сжимается, порой до одного-двух стихов. Например, в стихах А.С. Пушкина: «Как будто грома грохотанье – / Тяжело-звонкое скаканье»²⁵⁹, «С первого щелка / Прыгнул поп до потолка»²⁶⁰, «Вина кометы брызнул ток»²⁶¹; в стихах М.Ю. Лермонтова: «Как будто в ту башню пустую / Сто юношей пылких и жен / Сошлись на свадьбу ночную, / На тризну больших похорон»²⁶², «Вам не видать таких сражений!.. / <...> И ядрам пролетать мешала / Гора кровавых тел»²⁶³ (ср. «Слово о полку Игореве»: «То было въ ты рати и въ ты плъкы, / а сицей рати не слышано!»²⁶⁴). Гиперболичны образы Гоголя. В поэзии дань гиперболе отдали Н.М. Языков, В.Г. Бенедиктов, ранний Некрасов. Но это тема отдельного исследования.

Серебряный век русской поэзии обратил более пристальное внимание на гиперболу – она становится стилеобразующим приемом многих крупных поэтов и проявляется на разных уровнях организации поэтического текста: фонетическом, лексико-семантическом, тропеическом, фразеологическом, синтаксическом, пунктуационном и других.

В поэзии В.В. Маяковского она «является одной из характернейших словесных форм»²⁶⁵: «Адище города окна разбила / на крохотные, сосущие

²⁵⁶ Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общ. ред. и вступ. ст. В.М. Живова. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 198.

²⁵⁷ Державин Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. СПб.: типография Императорской Академии наук, 1864–1883. Т. 1. С. 112.

²⁵⁸ Державин Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. Т. 2. С. 288.

²⁵⁹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. С. 394.

²⁶⁰ Там же. С. 416.

²⁶¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. С. 15.

²⁶² Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: «Воскресенье», 2000. Т. 2. С. 195.

²⁶³ Там же. С. 65.

²⁶⁴ Слово о полку Игореве / Под ред. члена-корреспондента АН СССР В.П. Адриановой-Перец. С. 16.

²⁶⁵ Тимофеев Л.И. Слово в стихе: Монография. М.: Сов. писатель, 1987. С. 270.

светами адки»²⁶⁶, «И бог заплачет над моею книжкой!»²⁶⁷, «В сто сорок солнц закат пылал»²⁶⁸. Гипербола в поэзии М.И. Цветаевой становится важнейшим средством «передачи смысла»²⁶⁹: «Наинасыщеннейшая рифма / Недр, наинизший тон»²⁷⁰, «Чудищ старей, корней, / Каменных алтарей / Критских старей, старей / Старших богатырей...»²⁷¹.

В поэзии середины XX века гипербола доминирует среди «естественных изобразительных и выразительных средств»²⁷², отражающих стремление поэтов к реализму, что не исключает наличие «экспрессивных и метафорических, сказочных, условных, фантастических форм»²⁷³. Например, «склонность к гиперболизации и сложной ассоциативности»²⁷⁴ обнаруживается в поэзии А.А. Вознесенского: «А он уносился ракетой ревущей / Сквозь ветер, срывающий фалды и уши»²⁷⁵, «Даже если – как исключение – / вас растаптывает толпа, / в человеческом / назначении / девяносто процентов добра»²⁷⁶, «Здесь, ныряя, нашли рыбаки / десять тысяч стоящих скелетов»²⁷⁷.

Ту же гиперболическую особенность отмечаем в поэзии Б.А. Ахмадулиной:

И встретились:
бессмертья твоего
прекрасная и мертвая громада
и маленькое дерево граната,
возникшее во мгле из ничего.²⁷⁸

²⁶⁶ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. С. 55.

²⁶⁷ Там же. С. 62.

²⁶⁸ Там же. Т. 2. С. 35.

²⁶⁹ Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. С. 170.

²⁷⁰ Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. С. 250.

²⁷¹ Там же. С. 367.

²⁷² Зайцев В.А. Лекции по истории русской поэзии XX века (1940—2000). М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 147.

²⁷³ Там же. С. 147.

²⁷⁴ Там же. С. 150.

²⁷⁵ Вознесенский А. Собрание сочинений: в 3 т. / Вступ. статья Л. Озерова; Худож. Вл. Медведев. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. С. 27.

²⁷⁶ Вознесенский А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. С. 71.

²⁷⁷ Там же. С. 269.

²⁷⁸ Ахмадулина Б.А. Сочинения: в 7 т. Т. 1. С. 342.

Вероятнее всего, гипербола в поэзии второй половины XX века стала следствием такого явления, которое П.Н. Сакулин называл «стилем эпохи»²⁷⁹: становление новой экономико-политической формации, нового советского человека, рост городов, крупнейшая за всю историю человечества мировая война, экономическое и военно-техническое противостояние двух мировых держав, полет человека в космос и т.д. – все это не могло не отразиться на художественной интерпретации действительности, пропущенной через «внутренний опыт художника»: «Над всей вселенною, над вечностью / там руки тянутся к рукам»²⁸⁰ (Е. Евтушенко) или стихи Р. Рождественского:

Просто, эти цветы
Луговым
не чета!
В буреломах, на кручах
пылают жарки,
как закат,
как облитые кровью желтки²⁸¹

Общий гиперболический фон в поэзии В.А. Сосноры не является стилевой доминантной, однако ярко отражает стилевые особенности поэтического языка поэта:

Гипербол мастер я, а не литот,
смеюсь не в рот, а внутрь – во весь аппендикс!²⁸²

Рассмотрим несколько гипербол на примере книги 1999 г. «Куда пошел и где окно?». Выбор материала обусловлен прямой подсказкой поэта:

Моих литот, моих гипербол
остался, может быть, стакан²⁸³.

²⁷⁹ Сакулин П. Н. Синтетическое построение истории литературы. М.: Кооперативное издательство «Мир», 1925. С. 48.

²⁸⁰ Евтушенко Е.А. Всемирная библиотека поэзии. Ростов-на-Дону: Изд-во «Феникс», 1996. С. 101.

²⁸¹ Рождественский Р.И. Все начинается с любви. Лирические стихи. М.: «Молодая гвардия», 1977. С. 38.

²⁸² Соснора В.А. Стихотворения. С. 753.

²⁸³ Там же. С. 802.

Ярко выраженное тропическое построение, сразу несколько художественных приемов концентрируются в образную литоту. Метонимически выраженные названия художественных приемов – литота, гипербола – стихи, поэзия – через частное, во множественном числе, логически не соотносятся с вполне конкретным предметом – стаканом, также обладающим метонимическими (содержимое стакана, например, вино) и метафорическими функциями – творчество, вдохновение, что может быть рассмотрено как катахреза. Повтор в первом стихе усиливает ощущение былого богатства форм, а преуменьшение усиливается предположением – может быть – создающим ощущение, что и стакана не наберется.

Книга насыщена разного рода гиперболами и литотами, при этом их признаки неоднозначны. К очевидным гиперболам можно отнести так называемые числительные гиперболы – один из самых очевидных способов чрезмерного преувеличения. В книге они встречаются редко, например:

По воздуху, и греблей же, –
И как миллионы крыс в аду,
лишь с онемелых грабежей
идет огонь и дует дух.²⁸⁴

Стихотворение, из которого представлен отрывок, начинается стихом: «Весь Рим бежит, и шаг широк», что задает начальную точку гиперболы, далее образность раскрывается попеременно гиперболами и литотами. Примечательно созвучие *Рим* и *мир*, а словосочетание *весь Рим* приобретает черты гиперболической синекдохи, преображаясь из частного Рим, в целое – весь мир. Папа Римский начинает свое обращение словами «Городу и миру», то есть Риму и миру (*Urbi et orbi* – лат.), так же называется поэтическая книга В.Я. Брюсова, которая произвела, по признанию поэта, сильное впечатление на А.А. Блока: «Кто-то светлый прошел ранним утром и зарыл клад на неизвестном месте»²⁸⁵, – и, в частности, сказалась на его цикле «Город».

²⁸⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 790.

²⁸⁵ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. С. 533.

В приведенном примере заметна тропеическая основа гиперболы: количественное преувеличение выражено и сравнением, и фонетически – почти точные повторы в конце стихов, усиливающие эффект гиперболичности, и ритмом – слово *миллионы* для сохранения четырехстопного ямба читается как *мильёны* (можно гипотетически предположить аллюзию на стихотворение А.А. Блока «Скифы»), а полное прочтение добавляет пиррихий, выделяя гиперболу и на уровне стихотворного синтаксиса, придавая ей еще большую заметность. Образ крыс, всегда первыми покидающих корабль, усиливается способом передвижения: «По воздуху, и греблей же» – т.е. и в небе, и в воде, и в земле – всюду «я вижу жест бегущих спин». Образность дополняется вероятной аллюзией на поэму А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду»: «крыс голубых та жертва снеть...»²⁸⁶, и поэму М.И. Цветаевой «Крыслов»²⁸⁷ – «лирической сатиры», написанной по мотивам легенды о Гамельнском крысолове, где в образе крыс представлены «земные заботы, от которых Охотник освобождает город»²⁸⁸:

Три миллиарда индийских крыс
Велико – оке – анских

Ждут, лихорадочные рои
Крысьего штурм унд дранг'а!

Другой пример количественной гиперболы:

И до Пиренеев по тысяче рек
Мы в Альпы вошли, как в цветочки,
И сколько имен и племен и царей
Вели на цепочке.²⁸⁹

Строфа представляет последовательность гипербол и литот от количественного преувеличения до образного, при этом гипербола

²⁸⁶ Крученых А., Хлебников В. Игра в аду. 2-е изд., доп. СПб.: ЕУЫ, 1914.

²⁸⁷ Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. С. 51.

²⁸⁸ Там же. С. 779.

²⁸⁹ Соснора В. Стихотворения. С. 794.

взаимодействует с метафорой, сравнением и метонимией, а в завершении строфы – усечённый стих, в котором ярко выражена литота, т.е. художественный прием вновь подчеркивается стихотворным синтаксисом.

Здесь гипербола содержит намек на пиренейские войны, испанскую революцию (ср. пушкинское: «За Пиренеями давно ль судьбой народа / Уж правила свобода»²⁹⁰), а также вероятна аллюзия на В.В. Маяковского: «А луч рассвечивается по Пиренею»²⁹¹.

Третьим стихом гиперболизируются результаты походов, здесь же аллюзия на стихотворение Г.Р. Державина «Река времен...»²⁹²: «Народы, царства и царей...», а также «На переход Альпийских гор»²⁹³. Что характерно, ода Г.Р. Державина в целом очень гиперболична:

Ты грянул наконец! – И свет,
От молнии твоей горящий,
Сердца Альпийских гор потрясший,
Струей вселенну пролетел.

Частым явлением в поэзии В.А. Сосноры становится гипербола с ярко выраженными трагикомическим, сатирико-ироническим эффектами, карикатурностью и гротеском. Например, из рассмотренного выше стихотворения:

Весь Рим бежит, и шаг широк,
их рот – распахнутый до щек²⁹⁴, –

или из стихотворения «День надежд»:

Широкую рожу надел на узкие губы²⁹⁵.

В обоих примерах отмечается семантическая близость к фразеологизмам: во весь рот, разевать рот; или широкая натура, узкое место. В первом примере ярко выражена карикатурность – на фоне величия Рима

²⁹⁰ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. С. 173.

²⁹¹ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 4. С. 131

²⁹² Державин Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. Т. 3. С. 235.

²⁹³ Там же. Т. 2. С. 278

²⁹⁴ Соснора В. Стихотворения. С. 790.

²⁹⁵ Там же. С. 814.

образы бегущих представляются весьма комическими. Поэтическим синтаксисом – тире и вероятный эллипсис – а также внутренней рифмой *широк – их рот* и мужской рифмой *широк – до щек* усиливается эффект от гиперболически трансформированного фразеологизма. Второй пример из стихотворения «День надежд», в котором абсурд – основа образности: «Потом мы оба надели делирий / и развинтились».

Стилевые особенности поэзии В.А. Сосноры отражаются и в применении гиперболы, выраженной перечислением, например:

<...> Рим тонет,
портики, ипподромы, театры, рынки, бассейны,
площади как пьедесталы и на них дома,
статуи, виллы, сады, библиотеки,
кони, трубы, ораторы, списки проскрипций,
тонет Капитолий, спрутами обвитый,
тоги, провинции, водопровод и Тибр <...>²⁹⁶

Здесь, помимо перечисления, гипербола обнаруживается и в метафорическом эпитете: *тонет Капитолий, спрутами обвитый*. При этом очевидна многозначность слова *Капитолий* – и холм, на котором возник Рим, и храм на этом холме, и здание Конгресса США – это прямые и устойчивые значения, в дополнение отметим созвучность с капиталом и капищем. Добавим, что Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге архитектурно схож со зданием Конгресса в США, а Санкт-Петербург и Рим сближает общий святой – Петр. Римский Собор Святого Петра также имеет некоторые архитектурные сходства и с Исаакиевским собором, и с Капитолием.

Стихотворный синтаксис и в данном примере также передает некоторую долю гиперболизма – переход от одной стиховой *стихии* к другой, неограниченной привычным метром – в белый стих.

Перечисление создает ощущение полной безысходности, неизбежности поглощения Рима водой. Образ тонущих водопровода и Тибра – не только

²⁹⁶ Соснора В. Стихотворения. С. 787.

часть гиперболы, но и катахреза – *река тонет*. В перечислении особое место занимает гиперболический фон стихотворения, в котором отражается идея, по сути, космического масштаба – мир тонет, намекающая на ветхозаветный сюжет всемирного потопы. А способ художественного воплощения аналогичен, например, гиперболе в поэме «Медный Всадник» А.С. Пушкина, в которой с помощью перечисления передается мощь и свирепость наводнения, что говорит об аллюзии:

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!²⁹⁷

Тропеическая основа гиперболы проявляется и в эпитете. Эпитет как «одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета»²⁹⁸ уже сам по себе подразумевает широкие возможности в преувеличении и преуменьшении, а потому гипербола и литота, выраженные эпитетом, уже давно взятый на вооружение поэтами художественный прием. Эпитеты, как и гиперболы, по выражению А.Н. Веселовского, со временем «холодеют», тем не менее поэты продолжают «искать обновления впечатлительности в эмоциональной части человеческого слова».²⁹⁹

²⁹⁷ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. С. 385.

²⁹⁸ Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Редакция, вступительная статья и примечания В.М. Жирмунского. Л.: Художественная литература, 1940. С. 73.

²⁹⁹ Там же. С. 92.

В поэзии В.А. Сосноры эпитет выражен особенно ярко в части дополнения его гиперболой, кроме того, имеет преимущественно метафорическую основу, впрочем, примеров эпитетов с «похолодевшей» метафорой достаточно: «бесслезный и яростный плач»³⁰⁰, «с зашитыми ртами»³⁰¹. В этих примерах семантика образа ясна. Другое дело, когда гипербола в эпитете вступает во взаимодействие с другими тропами и фигурами, например:

Хожу, многошагий³⁰², –

Это не только аллюзия на Маяковского: *иду – красивый, / двадцатидвухлетний*³⁰³, но и портретирование стиля посредством неологизма. Очевиден и эллипсис – «Я». Прямая семантика слова – шагов в жизни мы делаем действительно много – сосуществует с богатой внутренней формой сложного двусоставного слова: много-людный, -численный, -главый, -ликий, -окий, -ногий, -рукий. При этом большинство эпитетов действительно похолодели, сузились до очевидного значения и требуют «оживления» дополнительными художественными средствами, ср. например, у А. Белого:

Лейся/ В ночи/ Вихрем клочий, –

Многоногий людогон³⁰⁴, –

или В.В. Маяковского:

А за ними,/ почти/ закрывая многоокий,
помноженный/ фонарями/ небесный свод.³⁰⁵

В первом случае метафора *многоногий* оживляется следующей тут же метафорой *людогон*, гиперболизируя образ, во втором случае метафора также оживляется через гиперболу *помноженный фонарями*. Однако неологизм

³⁰⁰ Соснора В. Стихотворения. С. 801.

³⁰¹ Там же. С. 795.

³⁰² Там же. С. 795.

³⁰³ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. С. 175.

³⁰⁴ Белый А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / Вступ. ст., подг. текста, состав, примеч. А. В. Лаврова, Джона Малмстада. СПб.; М: Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006. Т. 2. С. 8

³⁰⁵ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 6. С. 322.

многошагий сохраняет некоторую новизну и не требует дополнительных художественных средств, сам по себе раскрывая богатство внутренней формы.

В своей манере В.А. Соснора также оживляет с аналогичной основой метафоры: *катится голова по комнате, глаза ея многоцветны*³⁰⁶; *У нас все годы високосны*³⁰⁷. В первом случае гиперболизм метафорического эпитета *многоцветны* раскрывается в гротескном образе, а применение местоимения *ея* вместо *её* наделяет стих чертами старорусского или библейского языка, вероятно, отсылая к некоторым библейским сюжетам, например, усекновению головы Иоанна Предтечи. Во втором случае каждый год ассоциируется с високосным. Кроме богатой на интерпретации внутренней формы слова, образ дополняется народными пословицами, например: «Касьян на народ – народу тяжело; Касьян на траву – трава сохнет; Касьян на скот – скотдохнет. Високосный год тяжелый, на людей и на скотину. <...> Худ приплод в високосный год»³⁰⁸. Отдельно стоит отметить, что все двусоставные эпитеты, содержащиеся в первой части корень *много-* в контексте книги метафорически связаны с начальным гиперболическим образом:

Ты *множествен*, ты эросцвет и ум,
где сеять ген, кого, убив, умыть.³⁰⁹

Т.е. отдельные гиперболы подчеркиваются изначально заданным гиперболической идеей, образом, фоном.

Обратная сторона гиперболы – литота – также взаимодействует с эпитетом, при этом, порой, очень неожиданным:

Вы уж в чешуе и рудиментарны.³¹⁰

Рудименты в научном мире понимаются как органы, утратившие свое значение, при этом перевод с латинского – зачаток, первооснова – полностью противоречит этому пониманию. Метафора *в чешуе*, не смотря на очевидную ироничность, дополняет образ устойчивым христианским символом (рыба). А

³⁰⁶ Соснора В. Стихотворения. С. 820.

³⁰⁷ Там же. С. 803.

³⁰⁸ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т.Т. 1. С. 210.

³⁰⁹ Соснора В. Стихотворения. С. 788.

³¹⁰ Там же. С. 756.

все вместе составляет амбивалентность: с одной стороны, образ незначительности и ненужности, с другой – первоосновы.

Книга «Куда пошел и где окно» разделена на три части. В конце второй части, в стихотворении «Вот и возникли как псы...», гипербола и литота проявляются наиболее ярко, становятся определяющими в архитектонике:

Вот и возникли как псы, чистокровные, контролёры,
кровь по мензуркам мою разливая пипеткой,
я сам скажу мои крови, я знаю, считайте:
поляки, эстонцы, евреи, италы, цыгане,
франки, норвежцы, остзейцы, тавры, мегары, испанцы,
темуджины и арамеи, персы, кельты и белги,
нет у меня ни капли красной, вашей, и с микроскопом,
так что живите сами с собой, апологеты инцеста,
агонизируйте сами, я ухожу, и харизму свою оставляю на стуле,
выходец из холодных дверей, невидимка, уходит туда же.³¹¹

Здесь в сравнении *как псы, чистокровные* – гипербола взаимодействует с метафорическим сравнением и эпитетом – возникает отчетливый образ национализма, угнетения и давления. Более того, в поэзии В.А. Сосноры метафора *псы* часто символизирует греческую букву *пса* и **псалмы**, что дополняет образ христианской символикой и гонениями (например, католическая инквизиция), и в контексте лирического героя – поэта – намекает на литературную инквизицию. Далее следует литота *кровь по мензуркам мою разливая пипеткой*, усиленная гиперболой перечисления и детализации, а затем вновь – литота: *нет у меня ни капли красной, вашей, и с микроскопом*. При этом литота подчеркнута и корневым повтором **кров – контр; крас – крос**, подобный способ гиперболизации отмечается в поэтическом стиле М.И. Цветаевой, в котором гиперболы «по существу основаны на отрицании мотивирующего признака, полученном в результате доведения его до предела

³¹¹ Соснора В. Стихотворения. С. 808.

и превышения этого предела»³¹², а также стихотворным синтаксисом – в дополнение к отмеченному выше выходу за пределы метрической системы в вольный стих, гипербола подчеркивается эллипсисом *и с микроскопом не найдете/не ищите*.

Здесь же прослеживается аллюзия на стихотворение И. Бродского «Письма римскому другу», тоже «гонимого» поэта:

Дверь распахнутая, пыльное оконце,
стул покинутый, оставленное ложе.³¹³

На общем националистическом фоне, который можно также охарактеризовать как гиперболу (в одном человеке концентрируются многие нации), и на уровне метафоры *культуры*, также возникают образы Христа как Богочеловека и человека-поэта, при этом они сопоставимы: «сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов (Мф. 26:27)». Метафорическая литота дополнена глубоким символизмом красного цвета и не только в отношении цвета крови, но и стойко ассоциирующаяся с красным флагом, рубиновыми звездами и Кремлем, образ которого в книге представляется лишь в одном стихотворении «В этой стране нет у гео рисунка коня...»³¹⁴: «не падет этот Кремль, рубиноид по вытягиванию вен», однако отметим две яркие гиперболы:

То сума, то тюрьма, а вообще-то всегда Юбилей,
тысячу лет некрофаги и некрофилы³¹⁵, –

или:

золото псов, красногубых, раскроит и снега у Сибири³¹⁶.

Образ *невидимки* раскрывается не только в контексте уходящего поэта, но и на уровне аллюзий, дополняется образами гения, ср. у А.С. Пушкина:

³¹² Зубова Л.В. Поэзия М. Цветаевой. Лингвистический аспект. Л.: ЛГУ, 1989. С. 20-21.

³¹³ Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / И.А. Бродский. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 3. С. 12

³¹⁴ Соснора В. Стихотворения. С. 812.

³¹⁵ Там же. С. 812.

³¹⁶ Там же.

«Мой гений невидимкой / Летает надо мной»³¹⁷, – времени, ср. у В.А. Жуковского: «Невидимкой пролетает / Быстро время – наконец»³¹⁸, – и Господа, ср. у А.А. Блока: «И кругом стало душно... А в полях однозвучно / Хохотал Невидимка – и разбрасывал пыль»³¹⁹.

В индивидуальном стиле В.А. Сосноры гипербола проявляется на разных уровнях организации текста: фонетическом – на уровне корневых повторов, функционально усиливая звучность, а тем самым и саму гиперболу, лексическом – сложносоставные гиперболические неологизмы не требуют усиления дополнительными художественными средствами, например: *народы уже многогубы*; фразеологическом – гиперболическая трансформация фразеологизмов усиливает иронический и комический эффект; синтаксическом – стихотворный синтаксис подчеркивает гиперболу, например эллипсис, а также выход за метрические пределы как отдельного стиха, так и стихотворения в целом; и тропеическом – гиперболическими функциями наделяются не только отдельные тропы, но и их последовательно равертывающийся комплекс.

1.4. СТИХОТВОРНЫЕ ПЕРЕНОСЫ (АНЖАМБЕМАН) КАК ЯВЛЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО СИНТАКСИСА В.А. СОСНОРЫ

Среди множества синтаксических средств выразительности особое место занимает перенос, или анжамбеман, как одно из средств создания «внешнего и внутреннего силлабического ритма»³²⁰. В литературоведении определение анжамбемана достаточно устойчиво: «несовпадение синтаксической и ритмической *паузы* в стихе, когда конец фразы или *колона* не совпадает с концом стиха (или полустипхи, или строфы), а приходится

³¹⁷ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. С. 98.

³¹⁸ Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. Т. 2. С. 33.

³¹⁹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. С. 168.

³²⁰ Москвин В.П. Теоретические основы стиховедения. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 24.

немного позже (*rejet* – “сброс”), раньше (*contre-rejet* – “наброс”) или и позже, и раньше (*double-rejet* – “двойной бросок”))» (курсив автора. – К. Б.-Е.)³²¹.

Устойчиво и понимание функций этого приема, в зависимости от частоты применения. При редком использовании перенос фокусирует внимание на месте нарушения ритмико-синтаксической связи, тем самым выделяя отдельные слова или выражения, создавая новые ассоциативные связи и дополняя контекст. При частом же – перенос выступает как средство создания «небрежной разговорной интонации»³²² или «оживления речи».³²³

Однако этим научное понимание анжамбемана не ограничивается. В противовес «макросинтаксису стиха», а именно вопросу, «как укладываются строки в предложения, образуя или не образуя анжамбеманы»,³²⁴ определенное распространение получила теория переноса, основанная на анализе «микросинтаксиса» стиха³²⁵.

В этом контексте перенос понимается как нарушение или разбалансировка синтаксических связей: «В стихотворном тексте перенос возникает в том случае, если связи вертикальные оказываются сильнее горизонтальных, и он не возникает, если вертикальные связи по силе меньше или равны горизонтальным»³²⁶. Данная методика выявления переносов строится на сопоставлении горизонтальных и вертикальных синтаксических связей, что представляет собой отдельное направление исследований, со своей специфической методологией и классификацией. Так, иерархия силы синтаксических связей М.Л. Гаспарова – Т.В. Скулачевой насчитывает десять ступеней, а М.И. Шапир различает двадцать три ступени последовательного усиления. В этом по преимуществу лингвистическом аспекте роль

³²¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. Стб. 738.

³²² Литературная энциклопедия терминов и понятий. Стб. 738.

³²³ Томашевский Б.В. Избранные работы о стихе: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Б.В. Томашевский. М.: Издательский центр «Академия», 2008. С. 195.

³²⁴ Гаспаров М.Л. Статьи о лингвистике стиха / М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева. М.: Языки славян. культуры, 2004 (ГУП Смол. обл. тип. им. В.И. Смирнова). С. 29.

³²⁵ Там же. С. 29.

³²⁶ Матяш С.А. Стихотворный перенос: к проблеме взаимодействия ритма и синтаксиса // Русский стих: метрика, ритмика, рифма, строфика / В честь 60-летия М.Л. Гаспарова. М.: Изд. РГГУ, 1996. С. 191.

анжамбемана видится в том, «чтобы актуализировать членение стиха на строки, напоминать, что оно неестественно»³²⁷. При этом вопрос литературоведческого осмысления стихотворных переносов до сих пор открыт³²⁸.

Кроме того, следует учесть еще одно понимание переноса, предполагающее более широкое понимание анжамбемана, в частности, как *асемантических пауз*, делящих речь на стиховые отрезки: «В сущности, стих – это анжамбман. Из всех стиховых признаков только он один не может быть заимствован прозой, и он один необходим и достаточен для стихотворной речи»³²⁹.

История анжамбемана в русской поэзии насчитывает не одно столетие – о допустимости переноса в русских стихах полемизировали еще в XVIII веке. Известно, что А.Д. Кантемир, писавший силлабическим стихом, в русской традиции прочно ассоциирующимся с барокко, отстаивал возможность переноса, считал его порой необходимым, а применительно к большим произведениям даже желательным: «чтоб речь могла приближаться к простому разговору»³³⁰. В этом проявилось, в частности, его ориентация на паратаксист, распространённый в древнерусском языке и сохранившийся в устно-разговорной речи. Кантемир, как поэт барокко, не принял реформу стиха В.К. Тредиаковского, поскольку «искусственная сетка силлаботонического размера, безусловно, мешает проявиться раскованному ритму устно-разговорной речи, который глубоко органичен ему как поэту»³³¹.

В.К. Тредиаковский в своей теории отразил классицистические тенденции и считал перенос пороком стихов. Впрочем, теоретические основы изучения переноса, заложенные В.К. Тредиаковским, не всегда оказываются

³²⁷ Гаспаров М.Л. Статьи о лингвистике стиха. С. 45.

³²⁸ Матяш С.А. Еще раз о проблеме выявления стихотворных переносов (enjambements) / С.А. Матяш // Вестник Оренбургского государственного университета. 2015. № 11, ноябрь. С. 26–33.

³²⁹ Невзглядова Е.В. Интонационная теория стиха. - СПб: Нестор-История, 2015. С. 17.

³³⁰ Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1956. С. 7.

³³¹ Минералов Ю.И. История русской литературы XVIII века: Учеб. пособие / Ю.И. Минералов; 2-е изд., стер. М.: Студент, 2012. С. 45.

применимы к его собственному творчеству: «Насыщенность переносами отдельных текстов <...> свидетельствует о конфликте между ученым и поэтом»³³². Резким противником переносов был и А.П. Сумароков – ведущий классицист русской литературы.

Запрет переноса классицистами определялся требованием точного совпадения синтаксических и метрических единиц. Тем не менее, на фоне обострившегося спора о цезуре «в эпоху борьбы классиков с романтиками»³³³ анжамбеман все глубже проникает в русскую поэзию, поскольку «в русском стихосложении с самого начала метрическая цезура не смешивалась с фразовым разделением фразы»³³⁴, и уже к тридцатым годам XIX века в поэзии А.С. Пушкина становится «обычным выразительным средством»³³⁵. Переносы в поэзии А.С. Пушкина, как отмечает М.И. Шапир, «выполняют экспрессивные и изобразительные функции, обретая порой прямую иконичность – там, где Нева выходит из своих берегов, синтаксис выходит из берегов стиха»³³⁶. Кроме того, М.И. Шапир, говоря о поэзии А.С. Пушкина как о второй реформе стихотворного синтаксиса, отмечает онегинскую строфу как «школу синтаксических сдвигов»³³⁷. Первая реформа, согласно его теории, осуществлена в ломоносовской оде, а третья – в поэзии И.А. Бродского.

В поэзии XX века анжамбеман – одно из основных синтаксических художественных средств; многие поэты сделали переносы «из исключения правилом»³³⁸. Функциональность анжамбемана расширилась, синтаксис стал «еще более автономным и от ритмики, и от метрики, и от строфики»³³⁹. Яркий

³³² Матяш С.А. «Мерзкие» переносы Тредиаковского / Матяш С.А. // Чтения отдела русской литературы XVIII века. 2004. № 3. С. 134.

³³³ Томашевский Б.В. Избранные работы о стихе: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. С. 37.

³³⁴ Там же. С. 104.

³³⁵ Там же. С. 369.

³³⁶ Шапир М.И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков* / Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. М.: Языки славянской культуры, 2015. Кн. 2. XXII. С. 174.

³³⁷ Шапир М.И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. Кн. 2. XXII. С. 188.

³³⁸ Там же. С. 189.

³³⁹ Там же. С. 197.

индивидуально-авторский оттенок переносы приобретают в поэзии М.И. Цветаевой, И.А. Бродского.

Поэтический стиль И.А. Бродского в русский стихотворный синтаксис привнес «радикальные изменения»: «Бродский ставил всё более смелые эксперименты по удлинению поэтической фразы и осваивал всё более резкие межстрочные и межстрофные enjambement'ы: он отрывал то предлог от существительного, то отрицательную частицу от глагола, то союз от присоединяемого предложения, а в редких случаях делил слово между стихами или даже строфами»³⁴⁰. Не умаляя вклад И.А. Бродского в русский поэтический синтаксис, отметим, что с другой стороны, Л.В. Лосев видит его поэтику как сравнительно консервативную, относя, к примеру, В.А. Соснору к числу молодых поэтов, которые «решительнее экспериментировали с литературными формами»³⁴¹.

Обратимся к поэзии В.А. Сосноры и рассмотрим употребление им переносов на примере одной из наиболее значительных его поэтических книг – «Тридцать семь» (1973).

Основной, общепринятой классификацией анжамбемана является типология переносов Г.А. Шенгели: *rejet*, *double-rejet* и *contre-rejet*³⁴².

Творец Тебя, я пью стакан *плодов*
творенья. Ты – обман. Я – брат обмана.³⁴³

Здесь перенос определяется как *rejet* (сброс). Структурно-смысловая единица разорвана, синтаксическая связь *плодов творенья* стремится компенсироваться в новых связях, например, новая связь обнаруживается в «*творенья. Ты – обман*» и прочитывается как «творенье – ты обман». Кроме того, отметим новые образы, создающиеся благодаря переносу, – размещение слов друг под другом вначале и в конце: *Творец – творенья, плодов – обмана*.

³⁴⁰ Шапир М.И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. Кн. 2. XXII. С. 191.

³⁴¹ Лосев Л.В. *Иосиф Бродский: опыт литературной биографии* / Л.В. Лосев. 3-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 79.

³⁴² Шенгели Г.А. *Техника стиха* / Предисл. Л.И. Тимофеева. М.: Гослитиздат, 1960. С. 35.

³⁴³ Соснора В.А. *Стихотворения*. С. 589.

Второй тип переноса – *contre-rejet* – чаще встречается в книге, являясь важным элементом композиции:

У трав – цветы и запах хлеба... А у врат
стоит дите, сморкаясь. Сеятель отец
Идет с похмелья сеять лук, поет. Дите
Пустил струю, – она как радуга! Стыл суп <...>³⁴⁴.

В этом примере анжамбеман становится доминирующим средством создания ритмического рисунка всего стихотворения. Перенос задействует и ассоциативный аппарат – выделяет фразу «стоит дите, сморкаясь», что, вероятно, является аллюзией на стихотворение С.А. Есенина «Грубым дается радость...»:

А на улице мальчик сопливый.
Воздух поджарен и сух.³⁴⁵

Он также дополнен внутренней разнесенной рифмой: *у трав – у врат, стоит – отец, идет – дите, пустил – стыл суп*. Поэт использует звуковую игру, близкую к каламбуру. А за счет разрыва синтаксических единиц образ дополняется выделенными анжамбеманом словами: *стоит дите – стоит отец, идет отец – идет дите*, как бы сливая воедино образ отца и сына, обнаруживая устойчивый христианский символ. Образ, связанный с христианской культурой, дополняется ветхозаветным символом – радугой: «Я полагаю радугою Мою в облаке, чтоб она была знамением завета между Мною и между землею» (Быт. 9:11–13) и новозаветным образом сеятеля (притча о сеятеле).

Третий тип переноса – *double-rejet* – также предстает важным элементом композиции художественной речи стихотворения, например, в «Мой милый»:

Было! – в тридцать седьмой год от рожденья меня
я шел по пескам к Восходу. Мертво-живые моря
волны свои волновали. Солнце глазами льва

³⁴⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 582.

³⁴⁵ Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. С. 187.

выло! Но сей лев был без клыков и лап.³⁴⁶

В начале стихотворения – *Было!* – через эллипсис создается ощущение 2-й части анжамбемана типа *rejet*, за которым следуют два подряд *double-rejet* с началом в цезуре. Внутреннее созвучие – рифма: *было* – *выло*, с восклицательными знаками в обоих случаях подчеркивают параллель. При этом анжамбеман не добавляет ни оживления речи, ни небрежности, скорее наоборот – возвышенности за счет композиции стиха, создающей образы гекзаметра и силлабического тринадцатисложника, которые сами по себе являются выражением «высокого штиля», а также подчеркнутой синтаксисом с нефиксированной цезурой – завершение одной синтаксической единицы и начало другой.

Анжамбеман в этом сложном композиционном рисунке несколько упорядочивает ритм, что имеет своим художественным следствием и то, что стихотворение по структуре, образности и композиции напоминает псалмы:

Боже! Ты Бог мой, Тебя от ранней зари ищу я;
Тебя жаждет душа моя, по Тебе томится плоть моя в
земле пустой, иссохшей и безводной,
чтобы видеть силу Твою и славу Твою, как я
видел Тебя во святилище <...>

(Пс. 62:2–4)

На связь с псалмами указывает и стихотворение «Псалом», входящее в книгу и построенное схожим образом.

За счет переноса типа *double-rejet* в одном стихе сталкиваются части из разных синтаксических конструкций. Подобное рассечение создает новые ассоциативные связи, например, «*я шел по пескам к Восходу. Мертво-живые моря*» при чтении трансформируется в синтаксическую единицу – предложение. Аналогичным образом в отдельное предложение складывается и «*волны свои волновали. Солнце глазами льва*».

³⁴⁶ Соснора В.А. Стихотворения. С. 562.

Эта функциональная особенность анжамбемана – создание новых ассоциативных связей – проявляется и при так называемом вертикальном чтении, когда «каждое слово в стихе воспринимается на фоне непосредственно предыдущих и последующих, но и конец стиха воспринимается на фоне концов предыдущих стихов, середина стиха – на фоне предыдущих средин и т. д.»³⁴⁷. Однако перенос, рассекая синтаксические связи и даже сами слова, дополняет вертикальные связи диагональными и перекрестными. М.И. Шапир отмечает это изоморфное свойство поэтического синтаксиса, когда «синтаксис становится еще более автономным и от ритмики, и от метрики, и от строфики»³⁴⁸, и называет его парасинтаксической системой организацией стиха.

Сближение слов разных синтаксических конструкций, несогласованных предлогами и падежами, а также полученные новые синтаксические, а вместе с ними и новые ассоциативные связи, могут быть объяснены через обращение к теории «мнимых неправильностей» Ю.И. Минералова, каковыми, «неправильностями», в известном смысле могут быть поняты неполные синтаксические связи, образованные посредством анжамбеманов. Нарушение привычного, грамматически правильного, синтаксиса в поэзии может являться одним из значимых художественных приемов, поскольку только «носитель русского языка без особого усилия может предположить, основываясь на своем знании нормативной грамматики (даже “школьной”), что именно поэты объективно способны тут нарушать»³⁴⁹. В художественной речи отмеченные нарушения, «мнимые неправильности», приобретают особые свойства «метафоризации грамматики», построения образности и создания внутренней формы художественного произведения. Это свойство поэтического синтаксиса, а именно «возникновение незримых (не выраженных синтаксическими средствами), но реальных связей, соединяющих не просто

³⁴⁷ Гаспаров М.Л. Статьи о лингвистике стиха. С. 25.

³⁴⁸ Шапир М.И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. Кн. 2. XXII. С. 197.

³⁴⁹ Минералов Ю.И. *Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность)*. С. 97.

слова как формы, а идеи» Ю.И. Минералов называл «ассоциативным синтаксисом»³⁵⁰.

Отметим, что *Было!* и *выло!* создают звуковую и интонационную анафору, связывая вертикально первый и четвертый стих так, что вертикальные связи становятся сильнее горизонтальных, ослабевающих под воздействием цезуры и расчленения синтаксиса. Анжамбеман в данном стихотворении становится одним из основных художественных приемов построения сложных связей метафор, следующих друг за другом и формирующихся в единую последовательно разворачивающуюся метафору. Отметим, что следующее стихотворение «Отъезд со взморья» имеет похожую форму стиха, но написано оно без анжамбеманов, что подчеркивает намеренность этого приема.

Другой пример применения того же типа переноса:

Хлебом вскормлен, солнцем осолен
майский мир. И самолетных стай
улетанье с гулом... о старо!
И ни просьб, ни правды, и – прощай.³⁵¹

Однако четырехстопный хорей даже с двумя анжамбеманами на одну строфу не приближает ритмический рисунок к псалмам, впрочем, и здесь очевидна амбивалентность образов земли и неба, сливающихся воедино.

Отдельного внимания заслуживают переносы, возникающие тогда, когда «связи вертикальные оказываются сильнее горизонтальных»³⁵², например:

В кровавых лампах оплывших окон – фигуры девок!
тела на лапах в лохмотьях елок, – о, жизни древо!³⁵³

Стихи построены на двух цезурах. Первая метрическая цезура не разрывает синтаксическую связь, а вторая цезура акцентирует внимание на

³⁵⁰ Там же. С. 106.

³⁵¹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 573.

³⁵² Матяш С.А. Еще раз о проблеме выявления стихотворных переносов (enjambements) / С.А. Матяш // Вестник Оренбургского государственного университета. 2015. № 11, ноябрь. С. 29.

³⁵³ Соснора В.А. Стихотворения. С. 560.

следующей за ней фразе. При этом контраст низкого – *фигуры девок!* – и высокого – *о, жизни древо!* – вновь насыщает образ новыми ассоциативными планами. Вертикальная синтаксическая связь между стихами (до второй цезуры) сохраняет прочность и за счет дополнительного усиления созвучием, близким к рифме: *окон – елок*.

С другой стороны, строение каждого стиха представляет собой отдельную синтаксическую группу и может быть прочитано как предложение, построенное согласно привычным правилам синтаксиса. Из этого следует, что анжамбеман в данном случае создает перекрестную метафору по принципу математической пропорции. А восклицания, играя роль препятствия, словно вклиниваясь в мыслительный поток, вместе с тем связывают рассеченную фразу.

Каждый стих создает свой образ и цветопередачу, реализуя художественный синтез. Первый стих образностью и цветопередачей отсылает к стихотворению В.М. Маяковского «Ночь»:

<...> а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.³⁵⁴

Отдельно стоит отметить так называемый «затяжной перенос»³⁵⁵, встречающийся в поэзии В.А. Сосноры, например в стихотворении «В эту осень уста твои...»:

Эту осень с устами лиц,
с голосами, с праздником глаз,
поздравляю с плодами птиц
или с листьями ласк.³⁵⁶

Синтаксическая связь первого стиха восстанавливается только через стих: «Эту осень <...> поздравляю», что является еще одним характерным

³⁵⁴ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. С. 33.

³⁵⁵ Матяш С.А. К истории и типологии стихотворного переноса // Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика. М. 2001. С. 172-186.

³⁵⁶ Соснора В. Стихотворения. С. 594.

признаком отмеченного «ассоциативного синтаксиса», присущего произведениям Сосноры.

Затяжной перенос может принимать и более радикальные формы, например, как в стихотворении из более поздней книги 1999 года «Куда пошел? и где окно?»:

Если, – то что будут делать тюльпаны,
лилии с молоточками, вишни и сливы,
стекла в окнах, глобусы ламп и треножник
с пчелами на меду, и бассейн, и жаровня?
я не смогу быть ни с кем ни в одной из комнат,
твой сад заморозит и ветры сломают,
камни у дома сперва разойдутся и рухнут,
псы одичают, и эту Луну не увижу, –
все, что любила ты, и то, что меня не любила.³⁵⁷

Синтаксическая связь между «Если» и «я не смогу быть <...>» разнесена на расстояние почти четырех стихов, а между ее компонентами обнаруживается еще одна достаточно объемная семантически сложная, образная конструкция. Два больших синтаксических формирования в свою очередь связывает первое слово «Если», создавая эффект одномоментности мышления, слияния причин и следствия. Без первоначального «Если» причина становится не условием, а утверждением, что заметно меняет семантическое восприятие. Одновременно с этим затяжным переносом в стихе наблюдается и такой художественный прием, как зевгма. В начале каждого стиха, начиная с пятого, опускается первоначально заданное «если», которое невидимо, но ощутимо связывает каждый стих в единую цепь развертываемого образа, создавая яркий художественный эффект «сгущения мысли». Это свойство «незримых» синтаксических связей «накоротко “стягивать” своеобразной “петлей”, превращая в окказиональную смысловую целостность, обширные

³⁵⁷ Соснора В. Стихотворения. С. 792.

текстовые фрагменты»³⁵⁸ Ю.И. Минералов относил к функциональности «ассоциативного синтаксиса».

В поэзии В.А. Сосноры переносы вступают в тесную взаимосвязь с другими художественными приемами, а в одном стихотворении гармонично сосуществуют разные типы переносов. В стихотворении «Ночь о тебе» присутствуют сразу четыре вида переноса: строфический, очень редкий в классической поэзии, обычный стиховой перенос, перенос с разбивкой слова и перенос с рассечением и разбалансировкой вертикальных/горизонтальных синтаксических связей:

Звезда моя, происхожденьем – Пса,
лакало млеко пастью из бутылки.

И лун в окошке – нуль. Я не писал.

Я пил стакан. *И мысли не будили...*

о вас... Я не венчал. Не развенчал.

Я вас любил. И разлюбить – что толку?

Не очарован был. *И разоча-*

рованья – нет. Я выдумал вас. Только.

Творец Тебя, я пью стакан *плодов*

творенья. Ты – обман. Я – брат обмана.

Долгов взаимных – нет. И нет *продол-*

женных ни «аллилуйя», ни «осанна».

<...>

А здесь – упал комар в чернильницу, – полет

из Космоса – в мою пустую урну.³⁵⁹

(выделено нами. – К. Б.-Е.)

³⁵⁸ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). С. 108.

³⁵⁹ Соснора В. Стихотворения. С. 589.

Пятистопный ямб с уникальным ритмическим рисунком (паузы, обусловленные синтаксисом) позволяет выявить анжамбеман как нарушение ритмико-синтаксической связи. Разрыв связи между *И мысли не будили...* и *о вас...* подчеркнут многоточием и переходом на следующую строфу. Связь между ними не просто сохранена, а усилена строчной буквой в начале строфы. Посредством анжамбемана создаются две неразрывные синтаксические единицы, синтагмы, в то же время стремящиеся объединиться в одну, что создает эффект последовательности в раскрытии образа от общего к частному: сначала обозначено отсутствие тревожных мыслей вообще, а начиная со следующей строфы, образ конкретизируется через перевод элегического начала в романтическое русло. С другой стороны, *о вас...* как вводная часть в контексте строфы является элементом уже нового, и, очевидно, женского образа. Перенос – разбивка слова во второй строфе – отражает футуристические поиски начала XX века. Уже в серебряном веке внутрисловные переносы были «узаконены»³⁶⁰ такими поэтами, как И.Ф. Анненский, В.В. Маяковский, М.И. Цветаева.

В.А. Соснора рассекает слово *разоча–рованья* на рифмующуюся часть *развенчал – разоча*, попутно создавая отсылку к пушкинскому образу *очей очарованье* из стихотворения «Осень». Аллюзия к стихотворению А.С. Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...», в начале которого есть ярчайший и семантически очень значимый перенос, задана более явно. Рассечение слова также создает внутреннюю рифму в стихе: *Не очарован был. И разоча-*, а также фонетическую анафору: *не очарован – рованья нет*. В этом случае вероятна и еще одна аллюзия – к экспромту Л.С. Пушкина по поводу поведения его влюбленного брата – А.С. Пушкина (экспромт понравился поэту, и он его повторял):

³⁶⁰ Шапир М.И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. Кн. 2. XXII. С. 190.

Он прикован,
Очарован,
Он совсем огончарован.³⁶¹

Увеличенное число пауз, благодаря использованию компактных синтаксических конструкций и парцелляции (*Только*), плавный пушкинский пятистопный ямб трансформирует в надрыв, передается прерывистость дыхания при произнесении слова с разбивкой: *разоча-рованья*.

Тот же принцип наблюдается в переносе *продол–женных*. В результате создается рифма *плодов – продол*, а также внутренняя рифма *долгов – продол*, с похожим построением фонетической анафоры, правда, менее выраженной: *Долгов взаимных – женных*. Акцент на расчленении слова расширяет внутреннюю форму образа, дополняя и без того множественную семантику расчлененного слова (например, образ «разрушенного продолжения, прерванного движения») новыми смыслами: жжение, желание, огонь, ожидание и пр.

Общее настроение подчеркивается аллюзией к хрестоматийному стихотворению М.И. Цветаевой со схожим ритмическим рисунком и близкой словесной образностью:

Что никогда в беззвучной тишине
Не пропоют над нами: аллилуйя!³⁶²

Стихотворение Цветаевой также содержит несколько видов переносов, подчеркивающих авторский стиль. И в этом случае может идти речь о частичном «портретировании»³⁶³ Соснорой стиля Цветаевой, о воспроизведении «конфигурации»³⁶⁴ стиля ее произведения, одной из основ поэтического синтаксиса которого является анжамбеман (цитирование *аллилуйя* также участвует в этом портретировании).

³⁶¹ Пушкин В.Л. Письмо Вяземскому П. А., 27 апреля <1830 г.> Москва // Пушкин. Лермонтов. Гоголь / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 94–96. (Лит. наследство; Т. 58.)

³⁶² Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. С. 237.

³⁶³ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): Учеб. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. С. 29.

³⁶⁴ Там же. С. 233.

В стихотворении В.А. Сосноры также содержится поэтический ответ на широко известное стихотворение-романс Б.А. Ахмадулиной 1960-го года «Прощание», написанное четырёхстопным ямбом, с усложненным пиррихиями, спондеями и анжамбеманами ритмическим рисунком, имеющее звуковые и тематические параллели со стихотворением В.А. Сосноры:

Как ты любил? Ты пригубил
погибели. Не в этом дело.
Как ты любил? Ты погубил,
но погубил так неумело.³⁶⁵

В завершение рассмотрим четвертый тип переноса, реализованного через рассечение синтаксической связи *А здесь – полет* и уточнением *упал комар в чернильницу*. В результате возникает новая вертикальная синтаксическая связь, которую можно охарактеризовать как затяжной перенос: *упал комар в чернильницу, / из Космоса*. Таким образом создается эффект внезапности происходящего и сравнение со случившимся вдруг событием.

Синтаксически прочно связанные образы *комара, чернильницы, Космоса и урны*, богаты не только с точки зрения внутренней формы, но и на множественные аллюзии, не ограничивающиеся М.В. Ломоносовым, И.А. Крыловым, Г.Р. Державиным, А.С. Пушкиным, А. Белым, В.В. Маяковским, М.И. Цветаевой и поэтами шестидесятниками. Внутренняя форма строится на сопоставлении образов *падения – полета, чернильницы – Космоса – урны*. В этом аспекте вероятна и поэтическая реакция на связанную с освоением космоса трагедию – в 1967 году, 23 апреля (накануне дня рождения поэта), при посадке космического корабля погиб космонавт В.М. Комаров.

Определенно, анжамбеман в поэзии второй половины XX века становится востребованным художественным приемом, при этом отмечаются

³⁶⁵ Ахмадулина Б.А. Сочинения: в 7 т. / Сост. и подгот. текста Б. Мессерера, О. Грушниковой; Коммент. О. Грушниковой. М: ПАН: ТОО «Корона-Принт», 1997. Т. 1. С. 70.

разные степени его применения, от умеренного (Б.А. Ахмадулина) до весьма радикального экспериментального (И.А. Бродский). В среде поэтов-шестидесятников обнаруживается и общий вектор в экспериментах со стихотворным синтаксисом:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.
Все разлетелось к черту на куски.
Я застрелиться пробовал, но сложно
с оружием. И далее: виски:
в который вдарить? Портила не дрожь, но
задумчивость. Черт! Все не по-людски!³⁶⁶

Есть и акцент на аллюзиях, и тонкие нюансы поэтической семантики, и поэтический диалог как с золотым и серебряным веками русской поэзии («Я вас любил: любовь еще, быть может»³⁶⁷ А.С. Пушкина, «<...> и курок не смогу над виском нажать»³⁶⁸ В.М. Маяковского), так и с современниками.

Функции анжамбемана в поэзии В.А. Сосноры носят системный характер и не ограничиваются композиционными и экспрессивно-изобразительными. Перенос вплетен в поэтическую ткань, обогащает ритмический рисунок текста, иногда даже становится его основой. Отличительной чертой сосноровского анжамбемана можно считать осуществляемое с его помощью портретирование стиля литературного предшественника, что дает широкие возможности вести поэтические диалоги не только на уровне цитирования, аллюзий и реминисценций, но и на уровне стихотворного синтаксиса. Основная функция анжамбемана в книге В.А. Сосноры «Тридцать семь» – это создание новых ассоциативных связей, восстановление внутренней формы слова и образа, наделение их новыми значениями посредством усиления вертикальных и перекрестных

³⁶⁶ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. Т. 3. С. 65.

³⁶⁷ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. С. 131.

³⁶⁸ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. С. 108.

синтаксических связей, семантической отнесенности повторенных в контексте переноса фонетических комплексов.

ВЫВОДЫ ПО 1 ГЛАВЕ

Поэтическая речь В.А. Сосноры отличается исключительным богатством и разнообразием использованных писателем тропов фигур и близких к ним художественных форм. Среди наиболее значимых тропов ключевое место принадлежит метафоре, а также катахрезе, которую некоторые исследователи к тропам не относят. В.А. Соснора создает метафорическую ткань из множества следующих друг за другом метафор, которые прочно связаны в единую образную структуру, организующую композицию поэтической речи. Особенно ярко в арсенале тропов поэта выделяется такой сложный феномен поэтической речи, как катахреза. Катахреза в стиле В.А. Сосноры ярко раскрывает свои тропические и фигуральные свойства. В поэтическом стиле В.А. Сосноры обнаруживается и особая форма катахрезы – столкновение метафор, которое создает ощущение иррациональности и фантастичности и нередко является результатом синтеза искусств, словесной живописью, а неожиданные словесно-метафорико-звуковые сочетания сжимают синтаксис до предела, обуславливают «сгущение мысли» (А.А. Потебня).

В поэзии В.А. Сосноры на разных уровнях организации текста проявляется и гипербола: фонетическом, фразеологическом, синтаксическом и тропеическом. Несмотря на то, что гипербола не является доминирующей в стиле В.А. Сосноры, тем не менее ярко отражает индивидуальный стиль поэта, выполняя не только функции усиления выразительности, но и семантические – обогащение внутренней формы слова, образа.

Поэтический стиль В.А. Сосноры – это и уникальный ритмический рисунок. Поэт виртуозно сочетает различные метрические системы даже в рамках одного стихотворения. Одним из многих и в тоже время наиболее

ярких поэтических приемов выстраивания ритмико-синтаксических связей является анжамбеман. В поэзии Соснора использует различные виды и типы переносов. Это и привычный перенос синтаксической единицы на следующую строку, и внутрисловный, и строфический. Типология переносов также разнообразна: в поэзии встречаются все три типа переносов (*rejet*, *contre-rejet*, *double-rejet*). Функции переноса не ограничиваются композиционными и экспрессивно-изобразительными. анжамбеман вплетен в поэтическую ткань, обогащает ритмический рисунок, порой становится его основой. Отличительной чертой переноса в стиле В.А. Соснора можно считать осуществляемое с его помощью портретирование стиля литературного предшественника на уровне синтаксиса. Важная функция анжамбемана – это создание новых ассоциативных связей через усиление вертикальных и перекрестных синтаксических связей и семантическую отнесенность повторенных в контексте переноса фонетических комплексов.

ГЛАВА 2.

СТИХОТВОРНАЯ РЕЧЬ В.А. СОСНОРЫ: ЧЕРТЫ АВТОРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

2.1. Стилиевые особенности рифмы в поэзии В.А. Сосноры

2.1.1. Функциональные аспекты рифмы

в осмыслении отечественных стиховедов

Осмысление звучания стиха, несмотря на современный вектор в сторону музыкальности, до сих пор осуществляется преимущественно через анализ рифмы, очевидно и потому, что, при всем множестве работ по теории стиха, «общепринятого осмысления категорий “точности”/”неточности” рифмы нет»³⁶⁹, а постоянный процесс развития языка подразумевает изменения в осмыслении рифмы, что и позволяет ей оставаться одним из главных предметов исследования в поэзии. Другой вопрос, что же рассматривать в качестве формальных признаков рифмы: «фонему или ее произносительный вариант (звук), или графический знак (букву)»³⁷⁰ и какую роль в фонетической взаимосвязи звуковых повторов может играть рифма, с тем учетом, что «из всех звуковых повторов наиболее заметным и регулярным является рифма»³⁷¹?

На сегодняшний день понимание рифмы как созвучия на концах стихов, а также внутри стиха весьма устойчиво, однако в современном стиховедении поднимается ряд важных вопросов относительно рифмы. Понятие поэзии, как известно, не ограничено комплексом формальных отличий от прозы (метр, рифма, ритм), тем не менее рифма остается характерной ее чертой. Поэзия не ограничивается звуковыми повторами лишь на конце стиха, они пронизывают всю поэтическую ткань, придавая поэтическому языку особенность, которую можно и нужно относить к индивидуальному авторскому стилю. А потому

³⁶⁹ Минералов Ю.И. Поэтика. Стилъ. Техника. М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2002. С. 34.

³⁷⁰ Там же. С. 34.

³⁷¹ Самойлов Д.С. Книга о русской рифме / Д.С. Самойлов. М.: Время, 2005. С. 84.

индивидуальный стиль невозможно представить без анализа индивидуальных особенностей рифмы: «Литературоведение принадлежит к числу наук, в центре внимания которых стоит специфика индивидуального»³⁷², следовательно, подход к анализу рифмы также должен нести в себе элемент анализа индивидуального стиля.

Устойчивое понимание рифмы как созвучия на концах стихов приводит к не менее устойчивому определению рифмы как созвучия фонем в клаузуле, что отражается в работах В.М. Жирмунского, Ю.И. Минералова, Д.С. Самойлова, Л.И. Тимофеева, Б.В. Томашевского, В.Е. Холшевникова, и др. Точное фонетическое созвучие в клаузуле в большинстве своем приняло характер привычной, прогнозируемой рифмы, о чем писал А.С. Пушкин: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собою камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный, и проч.»³⁷³.

Очевидно, что рифма, как и язык, не статична и также эволюционирует. Развитие языка подразумевает и развитие поэзии, что в свою очередь определяет развитие и ее формальных признаков. Существует как минимум две теории эволюции рифмы в сторону обогащения созвучий и нового восприятия стиха в зависимости от положения звукового повтора, его точности, количества повторяемых фонем, их близости и т.п. Различие теорий заключается в видении пути эволюции. Если В.М. Жирмунский указывает на поступательный процесс «деканонизации» точной рифмы³⁷⁴, рассматривая творчество поэтов от А.Д. Кантемира и М.В. Ломоносова до А.А. Блока, то Ю.И. Минералов говорит о спиральной эволюции рифмы, основанной на противлении норме в рифме. Сравнивая державинскую неточную рифму со считающейся образцовой в тот период ломоносовской теорией стиха и пушкинскую точную рифму, исследователь пришел к выводу о смене

³⁷² Минералов Ю.И. Поэтика. Стиль. Техника. С. 24.

³⁷³ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. С. 298.

³⁷⁴ Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975.

«эталона» и появлении новых поэтов, развивающих державинскую неточную рифму, а также о том, что тип рифмы зависит как от отношения поэта к вопросу рифмы, так и от культурной эпохи.

Д.С. Самойлов связывает эволюцию рифмы «с процессом деграмматизации»³⁷⁵ и рассматривает ход ее эволюции от фонетической необходимости к смысловой.

От эпохи к эпохе, от школы к школе возникают и закрепляются в поэзии новые виды рифмы, а точнее, в какой-то момент времени определенное повторяющееся созвучие, ранее не воспринимавшееся как рифма, становится нормой. Этот процесс привел к тому, что на сегодняшний день существует несколько вариантов классификации рифмы. Б.В. Томашевский дает следующее деление: мужские, женские, дактилические, гипердактилические³⁷⁶, В.Е. Холшевников предлагает разделить рифм на точные³⁷⁷, звуковые повторы внутри стиха³⁷⁸ и неточные рифмы³⁷⁹, Д.С. Самойлов остановился на следующей типологии: точные рифмы³⁸⁰, простые неточные рифмы³⁸¹, сложные («смешанные») неточные, неравносложные, диссонансы, разноударные³⁸². Однако при анализе современных типов рифм, как отмечает Ю.И. Минералов, попадаются созвучия, которые не подходят ни под один тип из вышеперечисленных. Изучая эти созвучия и исходя из «функциональной значимости русского ударения», Ю.И. Минералов предложил классифицировать рифмы по расположению звуковых повторов и созвучий относительно ударения и обосновал следующую классификацию: «”предударная” (совпадающий звуковой/фонемный комплекс располагается только слева от ударения) <...>»,

³⁷⁵ Самойлов Д. Книга о русской рифме. С. 20.

³⁷⁶ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н.Д. Тamarченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тamarченко М.: Аспект Пресс, 1999. С. 146.

³⁷⁷ Холшевников В.Е. Основы стиховедения. С. 84.

³⁷⁸ Там же. С. 95.

³⁷⁹ Там же. С. 100.

³⁸⁰ Самойлов Д. Книга о русской рифме. С. 44.

³⁸¹ Там же. С. 44.

³⁸² Там же. С. 58.

“заударный” (совпадающий комплекс располагается только справа) <...> и “предударно-заударный” (“синтетический”)³⁸³. Данная теория рифмы поддержана известным специалистом в области рифмы и крупным поэтом второй половины XX века Д.С. Самойловым.

«Предударные рифмы, которые фиксируются уже у поэтов 1920-х годов, еще немногочисленны, однако преднамеренность их употребления, их рифменная функция бесспорны», – отмечает Ю.М. Минералов³⁸⁴, отдельно оговаривая тот факт, что «предударные рифмы изредка, несистематически обнаруживаются в произведениях фольклора. Исследователи справедливо указывали на фольклорные тексты как на один из возможных источников новой рифмы (в широком смысле этого понятия). Пословица, раешник могли подсказывать и дорогу к предударным созвучиям. <...> Так, уже у поэтов классической эпохи внутри стиха обнаруживаются повторы предударного типа: “Северны *громы* в *гробе* лежат”, “Такой *царицы мир* не *зрит*”, “Звал *любовь* с *собой* в *бой*” и т. п. (Державин). Вероятно, в поэзии подобные повторы не всегда результат авторского художественного намерения, однако у поэтов, подобных Державину, они настолько интенсифицированы, настолько систематичны, что их сознательное употребление не вызывает сомнения»³⁸⁵. Таким образом, изучение рифмы требует особого внимания не только в контексте ее эволюции, но и авторского применения.

В продолжении осмысления предударной рифмы Д.С. Самойлов пишет и о том, что порой невозможно фиксировать «начальный предел созвучия» и говорит уже о возможности применения прежних метрических типов рифмы (мужские, женские, дактилические, неравносложные), но с добавлением классификатора «предударная»³⁸⁶.

Чаще всего внимание к рифме обращено как к элементу системы построения поэтического текста, и, конечно, предполагается более широкое ее

³⁸³ Минералов Ю.И. Поэтика. Стиль. Техника. С. 68.

³⁸⁴ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). С. 329.

³⁸⁵ Там же. С. 334.

³⁸⁶ Самойлов Д. Книга о русской рифме. С. 69.

значение, но не рассматривается подробно. Однако очевидно, что применительно к поэзии начала XX века, особенно к поэтам русского авангарда (А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников), функцией формообразующего элемента рифма не ограничивается – здесь рифмообразующая связь порой определяет и семантическую связь слов, создавая новые ассоциативные связи, наделяя семантикой звуки и перенося семантический код из одного слова в другое посредством звуковых повторов. Это свойство рифмы получило широкое развитие в литературе второй половины XX века, и поэзия В.А. Сосноры более чем показательна. Оригинальный стиль В.А. Сосноры, сформировавшийся уже к концу 1950-х годов, представляет собой семантически сложный поэтический язык, и звуковые повторы, в том числе и в клаузуле, играют существенную роль в создании художественную образа.

В настоящей работе рифма рассматривается не только как созвучие в стихе или строфе и не только в качестве формообразующей системы, но и элемента художественно-речевой образности; как художественный прием создания образа, композиции и сюжетно-смысловой организации произведения. Следовательно, рифмы и строки «не безликие единицы <...>, а рифмы и строки, опредмеченные сначала авторским стилем, а затем контекстом, в котором они реально воплощены»³⁸⁷.

2.1.2. Типология и функциональность рифмы в стихах В.А. Сосноры

Точная рифма вопреки тому, что часто принимает привычный и прогнозируемый характер, остается наиболее востребованной и в современной поэзии – точная рифма, даже весьма «заезженная», может отражать авторское следование поэтическим канонам и классическим традициям. Востребованность точной рифмы сохраняется и за счет ее дуализма: одновременной ограниченности количества близких по фонетическому звучанию слов и вместе с тем бесконечными возможностями самого слова.

³⁸⁷ Минералов Ю.И. Поэтика. Стиль. Техника. С. 24.

Опираясь на типологию Ю.И. Минералова, можно сказать, что точная рифма – это заударная рифма с точным совпадением фонем в клаузуле³⁸⁸.

Первое, что отмечается в поэтическом стиле В.А. Сосноры, это нечастое ее использование. Точные рифмы в его поэзии интересны не столько самим сочетанием звуков, сколько созданием метафор, образов, аллюзий, ведь именно точных рифм в стихах В.А. Сосноры крайне мало, и обоснование их применения необходимо искать в индивидуальном стиле поэта.

Например, в стихотворении «Мы двое в долине Вудьявра...»³⁸⁹ можно встретить точную рифму **какой – клюкой** с полным фонетическим совпадением второго ударного слога и предударной части (опорного согласного), в стихотворении «Фауст и Венера»³⁹⁰ встречаются точные рифмы с совпадением опорного согласного, а в некоторых случаях с углублением точного совпадения влево: **тянул – дотянул, зашлось – зажглось, мандолиной – малиной, вдыхая – выдыхая**. В первом стихотворении цикла «Февраль»³⁹¹ встречаем точную рифму **гамаке-кабаке** (впрочем, оба слова отличаются фонемами **г** и **к**, **м** и **б**, а поскольку **г** и **к** являются парными по звонкости/глухости, их можно, с натяжкой, конечно, сблизить). В третьем стихотворении этого же цикла используется рифма **снега – нега, труд – труп** (д звучит как т). В четвертом: **обещаю – обогащаю** – тоже совпадает не только ударный слог с окончанием, но и опорный согласный **щ**, а также и фонемный комплекс **об** в предударной части. В первом стихотворении цикла «Парус»³⁹² используется точная рифма **парус-стеклярус**. В стихотворении «Мне и спится, и не спится...»³⁹³ дана рифма **спится – снится; пиру – двору** – совпадение только ударной части с опорным согласным; «**сласти – страсти**»: точная женская рифма при совпадении первого согласного в слове – **с** – из той же звуковой группы. Большинство вышеописанных примеров точной рифмы

388 Соснора В.А. Стихотворения. С. 35.

389 Там же. С. 285.

390 Там же. С. 287.

391 Там же. С. 399.

392 Там же. С. 402.

393 Там же. С. 472.

содержат еще один общий признак: совпадение опорного согласного перед ударным гласным и совпадающую предударную часть – что позволяет отнести рифму, по классификации В.Е. Холшевникова, к богатой.

В заключение приведем пример практически точной, или, в терминологии В.Е. Холшевникова, приблизительной рифмы, в тоже время заударной. В стихотворении «Февраль. Морозы обобщают...»³⁹⁴ встречается рифма: пьяниц – венецианец. Созвучия **яниц** – **анец** очень близки, буква **я** дает два звука – [ja], первый из которых к рифме не имеет отношения, но и не нарушает ее, т.к. находится перед ударным гласным, к тому же само слово *венецианец* содержит внутреннюю рифму (сильные доли **не** и повтор **ц**).

Примеры ярко иллюстрируют использование точной рифмы для создания контекста и построения новых ассоциативных связей между согласованными словами, при этом чем они созвучней, тем прочнее их связь. Ирония (*тянул – дотянул, какой – клюкой, труд – труп* и т.д.) и сарказм особенно заметны в более богатых рифмах (совпадение трех и более фонем в предударной и заударной позиции). В целом, в своих произведениях В.А. Соснора избегает точных рифм, заменяя их другими типами (об этом далее).

Нельзя не отметить повтор, перечислительную интонацию, иногда параллелизм в поэзии В.А. Сосноры, но как совсем нечастое явление. Параллелизм используется не для организации рифменного окончания, а в качестве художественного приема, для создания и передачи эмоционального настроения, то есть носит функциональный характер. В стихотворении «А ели звенели металлом зеленым!»³⁹⁵ повторяется стих, тот же прием используется в стихотворении «Мы двое в долине Вудьявра...»³⁹⁶ – заглавная строка повторяется дважды. В стихотворении «Мальчик Боян из загорья...»³⁹⁷ также встречается этот тип рифмы: *и увидали мальчика – не помнил мальчик*

³⁹⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 399.

³⁹⁵ Там же. С. 281.

³⁹⁶ Там же. С. 285.

³⁹⁷ Там же. С. 35.

маленький, что опять более оправдано как художественный прием создания песенного мотива в древнерусском, фольклорном стиле. В стихотворении «О ночь сибирская...»³⁹⁸ используется ассоциативная параллель *С большой судьбой, с большой субботой*.

Эпифора как прием организации рифменного окончания также встречается в поэзии В.А. Сосноры нечасто, однако играет существенную роль в смысловой организации стиха. Один из ярких примеров стилизации под старорусские напевы посредством эпифоры находим в поэме «Слово о полку Игореве», написанной по мотивам древнерусского памятника:

Налегла на Сюурлий
мгла —
лиловый чад,
замигала, заюлила
юркая заря
над разливом Сюурлий.³⁹⁹

Далее в стихотворении эпифора трансформируется в параллелизм: каждая строфа заканчивается стихом *над разливом Сюурлий*, портретируя стиль литературного памятника и вместе с тем как будто завершая внутренние циклы, с повтором которых все более нагнетается тревожность. Сходным образом действует и параллелизм *Двадцать стражников*:

Двадцать стражников
у костра.
Двадцать стражников
и Кончак.
И у каждого
колчан.
Круп коняги в жару
груб,

³⁹⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 298.

³⁹⁹ Там же. С. 58.

двадцать стражников

жрут

круп <...>⁴⁰⁰

Надо отметить, что эпифора в оригинальном «Слове о полку Игореве» явление частое и, как пишет В.В. Колесов, «выражает меру подобия между двумя референтами (предметами или лицами) в их реальном виде; это суждения подобия с целью замещения – уподобление, когда движение смысла идет от известного к неизвестному, от отвлеченного к конкретному, от мертвого к олицетворению и т. п., т. е., согласно поэтике Аристотеля, это – перенос значения, сдвиг логического расстояния от далекого к близкому, своего рода метонимический толчок к метафоре, но еще не сама метафора»⁴⁰¹.

Яркой эпифорой организована строфа стихотворения «Из книги вечеров»:

Ты, черный звон!

Вечерний звон!

Кандальный звон

чернильных строк!⁴⁰²

Слово *звон*, звуча, как удары колокола с сильным протяжным **н** на конце, от стиха к стиху дополняется новым значением. В первом стихе – противопоставление малиновому звону, во втором – аллюзия на известную песню «Вечерний звон», в третьем – связь с лишением свободы, и в конце вся последовательность переносится на муки творчества, при этом глухой **к**, в противовес протяжности **н**, резко обрывается. Стоит отметить, что если предыдущие примеры эпифоры сложно отнести к метафоре, то в данном случае каждый *звон* уже метафоричен.

⁴⁰⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 73.

⁴⁰¹ Колесов В. В. Эпифора в «Слове» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 5. С. 257.

⁴⁰² Соснора В.А. Стихотворения. С. 129.

Метафоричностью можно объяснить функцию эпифоры в следующих примерах. В стихотворении «Я разлюблю (клянусь!). Тот рай-бал!..» рифмуется окончание стихов:

«Вправо пойдешь», «влево пойдешь» – путь прост,
Да не сложнее, в общем-то третий – путь в смерть.⁴⁰³

В данном случае эпифора не только указывает на метафору движения, но и словно подытоживает путь. В контексте строфы лирическому герою дается выбор – прямая аллюзия на известное предупреждение, выбитое в камне на перепутье. Дуалистическая метафора выбора и одновременно отсутствия выбора реализуется через яркую эпифору.

В стихотворении «Колыбельная» эпифора реализуется в числе *шесть*:

шесть шаров – шесть голов,
в глазиках – шесть гвоздей.⁴⁰⁴

Эпифора, усиленная внутрстиховым повтором, акцентирует внимание на числе, следовательно, активизируются ассоциативные связи, например, с сотворением мира за шесть дней, а повторенная трижды намекает на «число зверя» (Откр. 17:9.)

Стоит отметить, что в последних двух примерах эпифора стоит предпоследней в стихе, в предударном положении, очевидно и то, что созвучие на концах стихов обеспечивается повторами фонемных комплексов: **прост – смерть** и **голов – гвоздей**. Созвучия выражены слабо, а потому на эпифору возлагается дополнительная функция рифмы (см. далее о предударной рифме).

Неточные рифмы. «Под неточностью рифмы понимаются или а) совпадения разрывного комплекса фонем <...>, или б) совпадение слитного комплекса со взаимными нарушениями синтагматики фонем <...>, или в) комбинация случаев а, б»⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Соснора В.А. Стихотворения. С. 600.

⁴⁰⁴ Там же. С. 679.

⁴⁰⁵ Минералов Ю.И. Поэтика. Стиль. Техника. С. 36.

В поэзии В.А. Сосноры наиболее распространенный способ рифмования стихов именно посредством неточной рифмы. Воспользовавшись классификацией Ю.И. Минералова, с некоторыми поправками Д.С. Самойлова, рассмотрим первый тип неточной рифмы.

Предударная рифма

Этот тип представляет собой противопоставление классической заударной рифме, ее зеркальное отражение, следовательно, «может быть мужской, женской, дактилической, наконец – неравносложной. Таким образом, если привычная заударная мужская рифма образуется соположением слов с ударением на последнем слоге, предударная – словами с ударением на первом слоге»⁴⁰⁶, т.е. на первом ударном слоге, женская на втором, дактилическая на третьем. Рифменный повтор, находясь в предударной части, сдвигается влево, вглубь стиха, вступая в сложную звуковую взаимосвязь с внутренними повторами как фонемных комплексов, так и отдельных фонем.

Исследуем примеры предударной рифмы нескольких стихотворений В.А. Сосноры из книги «Тиетта», написанной в 1963-м году, не упуская из внимания особенность автора писать книгами, о чем сам поэт неоднократно говорил.

Примеры мужской рифмы: **бр**еда – **пред**ков, **шп**алы – **шп**аги, **снег** – **сме**х, **дом** – **доб**р, **лавр** – **лай**, **бедный** – **белом**, **пропадом** – **пробуем**. Очевидно, что предударная часть может совпадать не только с точки зрения символа, но и с точки зрения буквы, и в данном случае отчетливо слышны звуковые пресечения парных **б/п**, **д/т** и сонорных **н-м-р-л**, особенно в части звучания со смягчающими гласными. Также стоит обратить внимание на созвучие рифм и создающийся рифменной парой образ: бред предков, шпалы как шпаги и т.д. Из вышеперечисленных примеров выделяется последний: **пропадом** – **пробуем** с очень большой несовпадающей заударной частью, в которой можно отметить некоторые признаки образования совпадения фонем по парности **б/п**, однако доминирующее совпадение концентрируется в

⁴⁰⁶ Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). С. 331.

предударной части, причем в одной морфеме. На наш взгляд и сложность, и преимущество предударной рифмы в том, что заударная часть без совпадающих фонемных комплексов слогов должна фонетически гармонизировать если не в пределах одного стиха, то в пределах хотя бы строфы, следовательно, стих требует особой организации внутренних звуковых повторов таким образом, чтобы заударные части соответствовали общей звуковой картине:

Дождевые вылезали
черви,
 мрачные,
 как *шпалы*,
одуванчики вонзали
в них свои стальные *шпаги!*⁴⁰⁷

(здесь и далее выделено нами. – К.Б-Е.)

Несовпадающие окончания в заударной части рифмо-пары *шпалы* – *шпаги* усилены точной рифмой *вылезали* – *вонзали* и внутренними повторами внутри строфы (аллитерация л и повтор фонемного комплекса в заударной части *вылезали* – *шпалы*), и в виде комплекса из двух фонем *ги*, переносящегося в следующую строфу вместе с фонемой л, образующих общий комплекс: Паучата – хулиганы.

Другой вид – женская рифма – ударение на второй слог от начала: заломлен – зеленым, **роится** – строитель, **клыками** – капканы, герой – корон, **пролог** – **прошло**, **досадные** – десятое, **стекают** – стаканы, **скандално** – скитаний, **скитаний** – гитарой, **субботой** – собою, **маразм** – мала, **кометный** – химерна, **снегах** – солгал. Более богатая на совпадения предударная часть работает на организацию рифмы, звуковую форму и образность стиха:

Зазубринами крови
 листья с деревьев *стекают*.

⁴⁰⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 293.

И подставляются гномы

продолговатые, ледяные *стаканы*.⁴⁰⁸

Предударный фонемный комплекс рифмо-пары *стекают – стаканы* повторяется в строфе, меняя положение фонем, тем не менее сохраняя узнаваемость: **истья – стека – став-ля – стака**, в заударной части фонемные комплексы **ют** и **ны** также повторяются: **стекают – подставляють**, повтор усиливает фонема **м**: **гномы – ледяные – стаканы**. Отмечается сложная звуковая организация строфы через повторы и предударные рифмы. Стоит отдельно отметить рифмо-пару *гномы – крови*: по классификации предударных рифм – мужская, но при совпадающем ударном гласном нет точных совпадений ни в предударной части, ни в заударной, однако очевиден способ построения рифмы по принципу совпадения парных фонем **г/к** и сонорных **н/р** опять же в предударной части.

Третий вид – дактилическая – ударение выпадает на третий слог от начала: **корабли – кобылиц**, **хулиганы – кулаками**, **полнолуний – поцелуем**, **завались – соловьи** (в слове *соловьи* буквы *о* читаются как [ъ] и [^], таким образом, совпадая со звучанием первых двух гласных слова *завались*). Не трудно убедиться, что предударные совпадения в двух слогах слева от ударения образуют более богатую рифму, а короткая заударная часть, зачастую отсутствующая, может быть охарактеризована и как усеченная. Также хорошо заметны небольшие совпадения букв и звуков в заударной части, особенно в звучании сонорных, а также в предударной и в заударной частях различных рифменных пар. Однако эти повторы не влияют на точность их идентификации, как предударные, поскольку в заударной части минимальны и выступают либо аллитерацией, либо ассонансом. Вновь бросается в глаза звуковая образность подбора рифменных пар, позволяющая за счет друг друга расширить семантику как слова, так и словосочетания:

По правилам лыжевожденья

иду, ибо всем *написавший*,

⁴⁰⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 295.

пигмей, формалист, вырожденец,
поющий ночные *пейзажи*
своих городов *отсыревших*,
поющий своих пешеходов,
скоробившихся в *скворечнях*
и в чернорабочей пехоте.⁴⁰⁹

Рифменные пары *написавший – пейзажи* и *отсыревших – скворечнях*, помимо очевидного семантического дополнения друг друга, в заударной части содержат фонетический комплекс, повторяющийся в предыдущих и последующих стихах: аллитерация **в, ш, ж** и др., ассонанс **и**. К примеру, на слове *пейзажи* заканчивается аллитерация **ж**, а в последнем стихе выраженная аллитерация **ч**. Особенно интересен акцент на фонетическом комплексе с фонемами [о] (звучащей иногда как редуцированная **а** [ʌ]), [ч'], [р], [н], [е], различные вариации которых обнаруживают в себе определенную семантизацию: **оречн – черно – оче**. Данные созвучия в поэтическом языке несут в себе намек на подобие слов, расширяя семантику слова и образность в целом. Фонемные комплексы могут быть рассредоточены по различным морфемам, однако особенностью поэтического языка является тот факт, что подобие слов определяется не только совпадением морфем, но и совпадением фонем, причем независимо от положения в слове, что заметно расходится с лингвистическим пониманием языка. Эта внесистемность поэтического языка отмечена Г.О. Винокуром как «поэтическая грамматика», опираясь на работы которого Ю.И. Минералов развивает теорию о «семантизации звуков»: «фонема в поэтическом языке из смысловозначительной единицы превращается в единицу, обладающей семантической отнесенностью»⁴¹⁰ не только со словом, в котором она встречается, но и в котором повторяется. Таким образом очевидна сложная композиция строфы на основе повторов

⁴⁰⁹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 286.

⁴¹⁰ Минералов Ю.И. К теории поэтического языка (о понятии морфосемантического уровня в русском поэтическом языке) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 398. Труды по русской и славянской филологии XXVII. Серия лингвистическая. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, г. Тарту, 1977. С. 67.

различных фонем и фонемных комплексов, в том числе и фонем в несовпадающих заударных частях рифмо-пар, их разветвленность взаимосвязей и семантизация.

И, наконец, неравносложная рифма: **валом – деревянны, каллорий – крови, караулишь – кривую, королями – кривляний, удобренья – деревья, пешеходов – пехоте, отсыревших – скворечнях, правдою – препаратами, мизинцы – магазина, волосами – вокзалы, сирень – сигарет, бронзы – березы, меди – цементен, мигая – моногамны, чередой – чертог, смут – сниму, донимай – меня, карат – прожектора, жабу – кинжалом, замерзаю – сусанин.** Очевидно, что вариативность буквенных, а особенно фонетических совпадений значительно шире и сложнее в неравносложной рифме, возможно, поэтому в данной книге этот тип рифмы встречается наиболее часто. Звуковые повторы слышатся чаще и не трудно убедиться, что неравносложная рифма, хоть и является формообразующим фактором, но не в большей степени, чем внутренние повторы в стихе и строфе. Скорее ее функциональность служит, но не ограничивается, приемом инструментовки, выстраивания уникального ритма, звучания, а потому и образности. Например, рифмо-пара *мизинцы – магазина* может быть воспринята как ироничное изображение и покупателей, и продавцов, *правдою – препаратами* – та же ирония, но над стремлением к поиску правды (что само по себе уже иронично), *удобренья – деревья* – вновь ирония над крепостью тела, рано или поздно дряхлеющего, *жабу – кинжалом* – аллюзия на стихотворение С.А. Есенина: «Розу белую с черною жабой / я хотел на земле повенчать»⁴¹¹, и это лишь малая доля возможных интерпретаций. Повтор фонетических комплексов в рифмо-парах следует рассматривать уже вне семантики естественного языка, а именно в рамках другой функциональной системы – поэтического языка.

⁴¹¹ Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. Т.1. С. 185.

«Наименьшей значимой единицей в поэтическом языке, как отмечает Ю.М. Лотман, становится фонема»⁴¹². Соглашаясь с ним, Ю.И. Минералов пишет о неверности расчленения фонемного комплекса на аллитерации и ассонансы и о необходимости рассматривать фонемный комплекс как «единицу, структурный элемент более высокого уровня». Не просто как прием инструментовки, но как смыслообразующий элемент композиции: «тем самым, в системе поэтического языка повторенный фонемный комплекс становится своеобразной окказиональной морфемой»⁴¹³. В этом ключе усложняется звуковое восприятие стиха, также расширяется семантическое и образное поле интерпретаций.

Рассмотрим еще несколько примеров реализации предударных рифм. Стихотворение «Я в который раз, в который...»⁴¹⁴:

Я в который раз, в который
ухожу с котомкой.

Предударная женская рифма связывает два стиха первого двустишия: **который – котомкой**. Предударное созвучие богатое, внутренний повтор слова *который* акцентирует внимание на повторении события, а корневое совпадение **кото-** его дополнительно усиливает. Кроме того, двухфонемный комплекс **хо** также можно рассматривать как повтор, построенный по принципу близости звучания **х** и **к**, таким образом перенося образ повтора события в семантику слова *ухожу*.

Аналогичное наделение дополнительной семантикой с помощью повтора фонемного комплекса встречаем в двустишии:

Вот придумал я зачем-то
самозаточенье.

Предударная неравносложная рифма «**зачем-то – самозаточенье**» содержит повторяющийся фонемный комплекс в разных частях речи и морфемах слов,

⁴¹² Минералов Ю.И. К теории поэтического языка (о понятии морфосемантического уровня в русском поэтическом языке). С. 68.

⁴¹³ Там же. С. 70.

⁴¹⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 283.

который и создает ироническое восприятие образа *самозаточенья*. Данное двустишие представляет собой звуковой рефрен первого, так что стихотворение четко делится на куплеты и припевы. Рассмотрим первый куплет:

Как ты?
Где ты?
В чьей карете
скоростной катаешься?
И какие сигареты
с кем ты коротаешь?

Если рассматривать фонемные комплексы по отдельности, то очевидны аллитерации **к, т, р**, ассонансы **а, ы, е**, однако рассмотрим влияние, оказываемое фонемными комплексами на семантику отдельных слов и образность в целом. Очевиден повторяющийся фонемный комплекс с фонемами **г/к, а, р, е**, в той или иной степени присутствующий в каждом стихе. В сочетании с первой строфой *Я в который раз, в который / ухожу с котомкой*, где сделан акцент на повторении события очень близким по составу фонемным комплексом, этим же образом повторения наделяется и куплет, однако с иронией в созвучии *котомкой – катаешься* и *сигареты – коротаешь*. Сигареты дополняются свойствами времени: повторяемость, скоротечность. *Коротать* относится ко времени: «коротать время, проводить, сокращать, пробавлять»⁴¹⁵. Кроме того, сигареты могут содержать образы и скуки, и веселья, и ожидания вдохновения, и пустого прожигания жизни.

Анализ предударных рифм с точки зрения их влияния на семантику обнаруживает и обогащение значения, и расширение образности, а функциональность приема инструментовки (обособление рефренов куплет/припев) дополнительно усложняет восприятие стихотворения.

⁴¹⁵ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 17.

Стихотворение «За Полярным кругом, за Полярным...»⁴¹⁶ идет следующим в книге, следовательно, играет особую роль в восприятии предыдущего, что подчеркивается ритмическим совпадением первого стиха:

За Полярным кругом, за Полярным
кустики изогнуты, как скрепки.
Может быть,
Сиянье запыляет?
Нет.
Не запыляет.
Знаю крепко.

Предударная рифма *за Полярным – запыляет* подчеркивает антитезу холод – жара, поскольку главная ассоциация связывается с севером, снегом и холодом. На севере также есть поселок «Полярный», находящийся еще севернее полярного круга, на выходе из Кольского залива в Баренцево море, впрочем, вряд ли имеется в виду географическое положение, скорее создается образ далекого и очень холодного места. Особое наполнение стихотворение обретает в сочетании с образом из предыдущего стихотворения «Я в который раз, в который...»:

В сфере северных завес
снежных
и сказаний
я на каторге словес
тихий каторжанин,

как образ лишённого вдохновения поэта, вынужденного работать со словом как ремесленник, *Строитель*. Этот образ появляется и ранее, в стихотворении «Там, за болотом...»⁴¹⁷.

Глагол *пылать* многозначен, относится к высокому стилю и может означать «гореть пламенем, ярко, жарко пламенеть. Гореть страстью, неистово

⁴¹⁶ Соснора В.А. Стихотворения. С. 284.

⁴¹⁷ Там же. С. 282.

хотеть чего. Взор его пылает, одушевлен»⁴¹⁸ или «<...> становится красным, горячим от прилива крови. Щеки пылают. 3. *перен., чем.* Глубоко предаваться какому-н. сильному чувству, страстно переживать что-н. П. гневом. П. любовью»⁴¹⁹, а в сочетании со словом *сиянье* создает ассоциацию не только с северным сиянием, но и со святостью, т.е. неким теологическим сюжетом. В этом случае помогает точная рифма *скрепки – крепко* – мгновенно возникает ассоциативная связь с устойчивым выражением *духовные скрепы*. В.А. Соснора – поэт образов, семантического богатства «внутренней формы» слова и образа, и рифма, строящаяся на созвучиях, особенно неклассических, играет одну из ключевых ролей. И в звуковых связях полярного холода с пылающим сиянием и духовных скреп раскрывается образ вдохновения, которого поэт и ждет и твердо уверен в том, что не дождется, над чем и иронизирует. Ирония проявляется в созвучиях разных по стилю слова, высоких и простых (не низких, что позволяет не перейти границу грустной иронии с сарказмом): *Полярным – кустики – скрепки – Сиянье запылает – нет, не запылает – знаю крепко*.

Неоднозначный образ *кустики изогнуты* в сравнении с канцелярскими скрепками основывается на образах из предыдущих стихотворений, к примеру, «Сколько используешь калорий...»:

Как регулируешь кривую
своих каракулей,
кривляний⁴²⁰?

И стихотворения «Там, за болотом»:

Земля смородиной роится,
канаты –
лозы винограда!

⁴¹⁸ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 3. С. 500.

⁴¹⁹ Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов и Н.Ю. Шведова; Российская акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. 4-е изд., доп. М.: А ТЕМП, 2006. С. 635.

⁴²⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 282.

Выращивай свой сад,

Строитель.

Я понимаю:

так и надо⁴²¹.

Т.е. письма, строчки, слова. Иначе – стихи, корчащиеся, вьющиеся вдоль разлинованных листов, превращающиеся в сад, а обращение к поэту как к *Строителю* с большой буквы сопоставляет его с *Создателем*, а выращиваемый сад с райским, садом души (ср. с образом сада в стихотворении Н.С. Гумилева «Сады души»⁴²²).

Образ Полярного круга расширяется ироническим образом стены в следующем выведенном в одну строфу стихе: *Горизонт газетами оклеен*. Стих обособлен, как строфа, самодостаточен. Внутреннее созвучие создает сначала синтетическую рифму в начале и в конце стиха *горизонт – оклеен*, в которой *о* читается соответственно, как близкие [ъ] и [^], а *е* в последнем слоге *оклеен* близок к [и], с созвучием парных *г/к* и сонорных *р, л, н*. Начало и конец стиха также созвучны с центром *газетами*. Общие гласные очевидны, а общие согласные разделены на *г-з-т* в начале и *л-м* в конце. Созвучие *горизонт – газетами* создают образ ограниченного газетными новостями кругозора поэта, а следовательно, ограниченной свободы творчества. Кроме того, в советские времена в качестве основы под оклейку обоев использовались именно газеты – здесь раскрывается прямая семантика слова, и можно отметить созданный поэтом образ стены, полностью оклеенной газетами, окружающий лирического героя, ограничивая уже не только духовное, но и физическое состояние, а поэтому вполне уместна ирония над подобным рода заточением:

Говорят,

здесь в самом лучшем виде,

как дельфины,

⁴²¹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 283.

⁴²² Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. С. 146.

прыгают олени!

Что ж.

Охотно верю.

Но не видел.⁴²³

Сочетание *в самом лучшем виде* создает ассоциативные связи с лакейством, а образ прыгающих, как дельфины, оленей ироничен, даже несколько комичен, однако если представить дугу прыжка, то можно отметить и некоторое сходство с выныривающим из воды дельфином. Но полная семантическая и символическая противоположность элементов сопоставления вызывает иронию над лакейством в творчестве. Эта строфа с классическим положением рифмы на конце строки строится точной усеченной рифмой, с созвучием в центральной морфеме – корне: **виде** – **видел**, с точки зрения классификации Ю.И. Минералова, предударно-заударной. Эта строфа дополнительно рифмуется с предыдущей через созвучие: **горизонт** – **говорят** – предударная диссонансная рифма с несовпадающей ударной гласной и твердым **т** в заударной части. Игра созвучия *горизонт – говорят* создает иронический образ – *горизонт есть то, что говорят* – связанный с его противоположностью – *говорят, что здесь горизонт*, а где говорят об этом? Конечно, в газетах.

На фоне заударной и синтетической рифм предударная носит ярко выраженный характер. В следующем четверостишии предударная рифма связывает слова *по субботам – подбородок*, хотя все остальные окончания стихов также созвучны с ними: *пилоты* – рифмуется с *субботам* заударной усеченной рифмой, *бодро* также рифмуется с *по субботам* предударной рифмой. Вся строфа пронизана повторами, которые хоть и не имеют отношения к предударной рифме, но представляют собой сложную композицию повторяющихся фонетических комплексов. Расширение семантики слов за счет друг друга, вероятно, намекает на известную в христианской символике *великую субботу*, в которую вместо посвящения себя

⁴²³ Соснора В.А. Стихотворения. С. 284.

духовному началу и подготовке к одному из главнейших христианских праздников – Пасхе, происходят чудовищные вещи:

тот в петле,
а этот подбородок
у жены выламывает бодро.⁴²⁴

Завершается стихотворение строфой также с предударными рифмами:
собак – судьба, струится – строитель.

Однако вновь стоит отметить богатое звучание строфы и рифму как формообразующее начало, поскольку вся музыкальность стиха организована на внутренних повторах: *круг – крик – двиг – труд – стру – судьба – стро.* Следовательно, в рифме заложена функция обогащения семантики отдельных слов и намеков на более широкое понимание, на образ, а точнее на образ образа – внутреннюю форму.

В завершающем книгу стихотворении «В твоих очах, в твоих снегах...»⁴²⁵ используется несколько предударных рифм: *снегах – солгал* и *снегах – слуга* (усеченная). Мужские предударные рифмы, в которых основным фонемным комплексом выступают всего два звука *с* и *г* при общем ударном *а*. Подобный прием В.А. Соснора достаточно часто использует, далеко разнося первые буквы *с* последними, вставляя между ними различные неповторяющиеся фонетические комплексы. В этом же стихотворении рифма *замерзаю – Сусанин* неравноударная, предударная. Рифма строится на общем ударном гласном, созвучии парных согласных *з* и *с* и их двойном повторе (*з–з, с–с*), а также разнесенными *ю* и *у*. То есть, с точки зрения знаков (букв), рифмы нет, но с точки зрения произношения – есть созвучие, которое и формирует неточную рифму. Однако без насыщенности строфы повторами данное созвучие не воспринималось бы как рифма:

В твоих очах, в твоих снегах,
я, путник бедный, замерзаю.

⁴²⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 284.

⁴²⁵ Там же. С. 300.

Нет, не напутал я, – солгал.

В твоих снегах я твой Сусанин.⁴²⁶

Соответственно, очевиден намеренный прием инструментовки стиха. В стихотворении получает новое объяснение образ снегов и холода, отчасти игрой звуковых образов, отчасти поэтическим диалогом со «Снежной маской» А.А. Блока. Интересно семантическое сочетание этой рифмы: *я замерзаю – я Сусанин*. Т.е. я замерзаю, но я сам же, намеренно (*не напутал я, – солгал*) к этому и веду. Следовательно, семантика слов благодаря этому сочетанию расширяется до сложного образа.

Нетрудно заметить, что предударная рифма заметно выделяется на фоне всех прочих видов рифм и ее использование обусловлено конкретными авторскими задачами. Помимо формообразующего фактора (как рифмы в классическом ее понимании на конце стиха), предударная рифма обогащает само звучание стиха, поскольку полное или частичное несовпадение в заударной части, в отличие от классической рифмы, не образует стихотворной формы. Следовательно, без гармоничной композиции звуковых повторов внутри строфы, предударная рифма, особенно с несовпадающей заударной частью, теряет одно из основных свойств, а именно формообразующее.

Второе свойство обусловлено самим созвучием в предударной части. Отсутствие созвучия в заударной части, в некотором роде лишает стихотворение напевности, придавая большую резкость. Однако, чем точнее и глубже повторяющийся фонемный комплекс в предударной части и усеченной заударной, тем напевней звучит стих.

И третье свойство – это обогащение семантики. Созвучия в предударной части – это, как правило, созвучия в морфемах, если речь идет об одном слове, впрочем, часто созвучия могут захватывать предлоги и части соседнего (слева) слова. Таким образом, совпадение звуков служит дополнительным обогащением семантики слов и образов и вызывает неявные ассоциативные связи. Следовательно, интерпретация образов усложняется, а стихотворение

⁴²⁶ Соснора В.А. Стихотворения. С. 300.

обнаруживает новые нюансы внутренней формы, заставляя прислушиваться не к общепринятой семантике слова или словосочетания, а к более глубокому процессу – процессу мышления, к тому, что называется внутренней формой слова, которая сама по себе недоступна и требует сложной работы духа.

Заударная рифма.

Как уже было сказано, неточная рифма встречается в поэзии Сосноры наиболее часто. Заударная – тип рифмы, при котором фонемный комплекс находится справа от ударения. Данный тип рифмы очень близок к классической, с той разницей, что фонемный комплекс созвучен, но фонемы могут и не повторяться. Очевидно, что этот тип предполагает преимущественно женскую рифму (поскольку за ударением должен следовать фонемный комплекс, и чем он больше и богаче, тем дальше он распространяется вправо от ударения).

В стихотворении «Дурачиться...» рассмотрим в качестве примера рифму *позора – танцоров*. Ударение на **о**, фонемный комплекс за ударением **ора – оров** – усеченная рифма. В другом примере (стихотворение «Февраль, морозы обобщают...»⁴²⁷) созвучие меньше, соответственно, восприятие созвучия как рифмы сложнее: *глобус – микробы* – усеченная заударная рифма: в фонемном комплексе **обу – обы**, фактически, созвучны всего две фонемы. Другой пример заударной рифмы: в стихотворении «Без денег, как бездельник Ниццы...»⁴²⁸: *утром – урной*. Фонемный комплекс отличается одной фонемой, сонорные **м** и **н** близки по звучанию. В стихотворении «Не дай мне бог сиять везде...»⁴²⁹ выделим рифму *донца – солнце*: фонемный комплекс совпадает в заударной части, в произношении *солнце* – **л** выпадает, получаем **онца-онце**. В стихотворении «Мне и спится, и не спится...»⁴³⁰ в качестве примера заударной рифмы отметим *сапожки – кошки* с общим фонемным комплексом, в котором **ж** читается как **ш**: **ожки – ошки**. В стихотворении «Выхожу один я.

⁴²⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 379.

⁴²⁸ Там же. С. 381.

⁴²⁹ Там же. С. 384.

⁴³⁰ Там же. С. 454.

Нет дороги...»⁴³¹, очевидном поэтическом диалоге с лермонтовским «Выхожу один я на дорогу...»⁴³², в рифме *дороги – без бога* основу составляет фонемный комплекс в окончании **оги – ога**. При отсутствии совпадающих фонем в предударной части (кроме повтора **о**) рифма малозаметна. В стихотворении «День гнева этот день...»⁴³³ заударная рифма *август – аист* обусловлена фактическим совпадением трехфонемного комплекса **а – ст**.

Если исходить из классификации Ю.И. Минералова, то следует отметить, что достаточно часто для организации рифмы В.А. Соснора использует рифменные окончания чаще всего из двух фонем. Иногда за счет повторяющихся фонем в предударной части рифма легко слышится и читается (*века – калека* – во втором слове фонемный комплекс **ка** повторяется дважды, слово рифмует само себя). Но встречаются рифмы, в которых только две фонемы общие (включая ударную гласную), при этом очевидно совпадение фонемного комплекса, но рифма сложна и гармонично выглядит только в стихе целиком. Например, *Бог – дорог* – рифма, вырванная из строфы, не звучит:

Нет утрат. Все проще – не могли мы
ни забыться, ни уснуть. Был – Бог!
Выхожу один я. До могилы
не дойти – темно и нет дорог.

В стихотворении «Выхожу один я. Нет дороги...»⁴³⁴ в заударной рифме *черни – чтенья* фонемный комплекс расположен по обе стороны ударной гласной, и ее можно было бы отнести к комбинированной, однако предударная часть ограничивается общим опорным согласным **ч**, поэтому это богатая и неточная, но все же заударная рифма.

Заударная рифма с богатым фонемным комплексом не часто используемый прием организации рифмы у В.А. Сосноры. Конечно,

⁴³¹ Соснора В.А. Стихотворения С. 574.

⁴³² Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т.2. С. 205.

⁴³³ Соснора В.А. Стихотворения. С. 644.

⁴³⁴ Там же. С. 574.

предударная в плане частотности выигрывает у заударной, как, впрочем, и у предударно-заударной рифмы, или комбинированной.

Ударно-заударная, или комбинированная, рифма – сложная и не самая распространенная в стихах В.А. Сосноры (в сравнении с предударной). Ее было бы легче рассматривать исключительно в составе стиха или строфы. Приведем несколько примеров данного типа рифмы.

В стихотворении «А ели звенели металлом зеленым...»⁴³⁵ комбинированная рифма представлена таким примером: *над валом – деревянны*. Не совпадает количество слогов, ударение на предпоследний слог с несовпадением ударной гласной, фонемный комплекс уходит влево, однако присутствует созвучие и в правой части: **над валом – деревянны**. Как видим, фонемы располагаются и справа и слева (л и м в первом слове и н во втором – очень близкие сонорные фонемы, которые часто используются в построении рифмы). Слог **-ре-** выпадает из фонемного комплекса, делая рифму неравносложной. В фонемном комплексе доминируют сонорные, и наличие единственного звонкого д дополнительно обогащает рифму.

Похожий пример усеченной рифмы: *протоплазмы – праздник* (из того же стихотворения). Ударение и ударный гласный совпадают, фонемный комплекс разнесен по разные стороны ударения: **протоплазмы – праздни** (звонкий д не произносится, слог **-то-**, как может показаться, выпадает из комплекса, но даже если убрать, на первый взгляд, лишние два слога, получим фонемный комплекс **плазмы – Праздник**, сближающий два семантически разных слова).

В стихотворении «Песенка Мефистофеля»⁴³⁶ *Мефистофель – мафий столько* – богатый совпадающий фонемный комплекс и общий ударный гласный, однако в первом слове есть добавочное ударение, которое подкрепляется словом *мафий*, и здесь возникает факультативный диссонанс: **е – а** при общих фонемах **-м-ф-**. Фонемный комплекс расположен по обе

⁴³⁵ Соснора В.А. Стихотворения. С. 260.

⁴³⁶ Там же. С. 455.

стороны, и совершенно очевидно, что таким образом создается метафора, игра звуков и слов, но тем не менее это рифма.

В стихотворении «Мы двое в долине Вудьявра...»⁴³⁷ рассмотрим рифму *лыжевожденья – вырожденец*. Комбинированная рифма построена на авторском неологизме с общим ударным гласным и комплексом фонем по обе стороны ударения: *лыжевожденья – вырожденец*. Отметим также факультативное ударение в начале слова-неологизма; оно мотивировано его двухкорневым составом, а позже поддержано дополнительным ударением на первый слог слова *вырожденец*; общая фонема **ы** – не менее важное звено ритмического рисунка и звукового образа. Созвучие фонем в корнях слов, в сочетании с выраженной ироничностью, играют важную роль в качестве приема инструментовки стиха. Далее на пересечении на стыке корня и суффикса обнаруживается еще один корень: *ден*, что создает богатую и звонкую, но в то же время неточную рифму.

В стихотворении «Продолжение Пигмалиона»⁴³⁸ можно встретить, на первый взгляд, совершенно не рифмующиеся слова: *смерти – мести*, но вновь ключевое значение создает совпадение фонем: опорные согласные **с** и **м** в первом слове расположены вместе в предударной части и по обе стороны ударения во втором, также совпадает последний слог **-ти**.

В четверостишии «Но жизнь – но жизнь. Не во скалах скульптур...»⁴³⁹ пример комбинированной рифмы: *скульптур – скоту*, фонемный комплекс расположен по обе стороны ударного (*скульптур – скоту*), при этом различие ударного гласного в данном случае оказывается не важным.

Коротко проанализируем еще два типа рифмы В.А. Сосноры, которые необходимо рассмотреть отдельно, поскольку их трудно отнести к одному из типов, описанных выше.

В первом случае организация рифмы строится на основе совпадения одного ударного звука. Не часто встречающаяся рифма, тем не менее

⁴³⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 264.

⁴³⁸ Там же. С. 461.

⁴³⁹ Там же. С. 577.

достаточно яркая. В стихотворении «А ели звенели металлом зеленым...» такая рифма представлена следующим примером: *металлом – иначе*. Совпадение только в ударном гласном **а**. Различные опорные согласные и сильно редуцированный **е** во втором слове усиливает различие, поэтому пара *металлом – иначе*, рассмотренная вне стиха не звучит и не выглядит как рифма.

В стихотворении «Мы двое в долине Вудьявра...»⁴⁴⁰ встречаем еще один пример данного типа рифмы: *рыбы – злыми*: у слов общий ударный гласный **ы**, при этом звук повторяется трижды, опорные согласные также различаются, рифма неточная и, вырванная из стиха, перестает быть рифмой.

В стихотворении «Февраль. Морозы обобщают...»⁴⁴¹ встречается, на первый взгляд, и не рифма совсем: *роз – галош*. Отметим общий ударный гласный в опорных сонорных **р** и **л**, которые в стиховедческой литературе видится скорее сходство, чем различие. Вне стиха эта пара не слышится и не выглядит как рифма.

Во втором случае – рифма создается за счет двух совпадающих фонем, разнесенных по краям рифменного окончания (слова или словосочетания), причем внутри ни одна фонема не совпадает ни по звуку, ни по знаку. Об этом типе рифмы подробно рассказывает Вл. Новиков в статье «Книга Книг»: «В “Верховном Часе” разработан небывалый для русской поэзии вид рифмы. Об этом Соснора извещал нас с О. Новиковой в письме от 19 октября 1979 года: “Книга продолжается в писании – в никуда. Написал еще две баллады длинных эстонских без рифм и набросал около десятка стихотворений, зарифмованных по-новому – странному для меня методу вроде “свечи – сутки”, “конь – кровь”, то есть рифмовка первых и последних букв. Это иногда дает поразительный эффект. Впрочем, это всегда штуки случайно найденные, и я никогда не придавал значения внешним эффектам, так получалось, так – было

⁴⁴⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 264.

⁴⁴¹ Там же. С. 379.

необходимо или есть моему органону»⁴⁴². К этому добавим, что в рифме *конь – кровь* – общий ударный гласный. Примеры подобной рифмы: *лива – пана, пруда – плита*.

В целом, Соснора использует богатый арсенал типов рифм в качестве приемов инструментовки стиха, однако необходимо также понимать, что эти функциональность рифмы не ограничивается. В каждом особом случае следует искать образ или метафору. Слова в стихах В.А. Сосноры рифмуются не просто для организации внешней формы или логического продолжения темы стихотворения. Интерес рифмы поэта в ее второй функциональной части – создание образа. Все вышеперечисленные рифмы могут быть рассмотрены не просто как рифменная, но и как смысловая связка. К примеру, *парус – стеклярус*. Парус всегда ассоциировался с душой, иногда с мифом о Тесее, забывшем сменить парус, стеклярус же – всего-навсего род бисера. Общее созвучие **рус** создает образ русской души, но иронично уменьшенной до бисера. Возможно, учитывая советскую историческую литературу и приключенческую прозу СССР, напоминает о конкистадорах, которые, приплыв в Америку на парусных судах, за стеклярус покупали золото.

Следующий пример (из разобранных выше) *мерцанье – мерзавцев*. Сочетание слов очень символично и вне контекста стихотворения. Создается образ (снова иронический) подмены: зло побеждает добро, зло ярче и притягательнее добра.

Далее примеры *позора – танцоров, глобус – микробы, рыбы – злыми*. Удивительные образы рождают сами сопоставления, хотя, конечно, не прочитав стихотворения, трудно выстроить верный ассоциативный ряд. Но, даже на первый взгляд, эти пары вызывают амбивалентные образы: постыдное положение и почитание обществом, сопоставление размеров земли и человека, столкновение устойчивого символа христианства, т.е. любви, и зла.

⁴⁴² Новиков В.И. Книга книг. «Верховный Час» в судьбе поэта Виктора Сосноры // Звезда. 2015. № 2. С. 231–239.

Итак, проанализировав рифмы, отмечаем, что использование точных рифм обусловлено не столько формой, требующей точного повтора в клаузуле, сколько необходимостью создания связкой слов и звуков расширенной метафоры, образа внутри основной темы, расширяющих возможности интерпретации на вербальном уровне, или художественного приема (ирония, сарказм и т.д.). То же можно сказать и об остальных типах рифм. Отдельно отмечается рифма, образованная посредством разнесения опорных фонем в комплексе по краям, внутри которых фонемы различаются, тем не менее, за счет звуковой организации стиха или строфы, формируя рифму. Кроме того, рифма является приемом инструментовки и художественным приемом, позволяющим использовать все возможности слова в раскрытии темы стихотворения. И в дополнение – это выдерживание внешней формы стихотворения. Отметим, несмотря на разнообразие рифм в стиле В.А. Сосноры, она вполне соответствует терминологии, используемой Ю.И. Минераловым, В.Е. Холшевниковым, Д.С. Самойловым, и поддается формализации. Таким образом очевидно, что понятие словесно-звуковых образов в полном объеме включает в себя понятие рифмы как точное/неточное, богатое/бедное совпадение фонемного комплекса в клаузуле и все ее особенности, особенно авторские.

2.2. Стих как единица стихотворной речи

в поэзии В.А. Сосноры: ритмические чередования и звуковой образ

2.2.1. Стих как основная единица стихотворной речи:

конститутивные признаки

В основе формирования языка, а следовательно, и речи лежит принцип континуальности: «существует только полное слияние прерывности и непрерывности в языке, так что язык становится сплошным континуумом, в котором прерывные точки тонут до полного слияния»⁴⁴³. Этот принцип может

⁴⁴³ Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию. М.: Изд-во МГУ. 1982. С. 455.

быть применен и к формальным признакам стихотворной речи, поскольку все поэтическое произведение состоит из «прерывных точек» (фонема, стопа, стих, рифма, метр, строфа), которые можно рассматривать как по отдельности, так и в «полном слиянии». Например, стопа – прежде всего условная единица, абстракция стиховедения, тем не менее одна из основ для формализации стиха, но одновременно существует в едином «слитом» в полиструктурную композицию виде как целое художественного произведения.

Говоря о структурных элементах поэтического произведения, нельзя обойти строку, поскольку, как в основе стихотворной строки лежит ритм, объясняемый метрической системой, так и в основе поэтического произведения лежит стихотворная строка. Она основа для формализации поэтического произведения (и в то же время условная единица), и когда речь идет о стихотворении, то прежде всего говорят о стихотворной речи, собственно, о строке, метре и размере, а также о принципах ритмического чередования ударных и безударных слогов. Стихотворение состоит из строк (далее по тексту – стих), каждый стих содержит систематически повторяющийся ритмический рисунок, который проявляется в произношении с определенной интонацией и предстает в виде интонационного отрезка. Таким образом, стих и есть «интонационный отрезок»⁴⁴⁴. Различия стихотворной речи от прозаической определяются Б.В. Томашевским с помощью двух признаков: «<...> стихотворная речь делится на жесткие, отчетливые единицы – стихи. Это – первый признак. Вторым признаком состоит в том, что каждый из этих стихов обладает своеобразной мерой и размером»⁴⁴⁵. Оба эти признака говорят о ритмичности как всего текста, так и отдельных стихов.

Таким образом, в стихотворной речи «чередуются отдельные соразмерные стихи; кроме того, каждый стих обладает своей внутренней

⁴⁴⁴ Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение: Курс лекций. Л.: Учпедгиз. Ленингр. отд-ние, 1959. С. 297.

⁴⁴⁵ Там же. С. 294.

мерой»⁴⁴⁶, повторяющейся из стиха в стих и объединяющей группу стихов в единую форму поэтического произведения.

Но не только наличие соразмерных единиц (стихов) и упорядоченный размер (метр) являются безусловными факторами стиха. Стихотворная речь во все времена была и остается неразрывно связана не только с декламацией, но и с музыкой, хотя по своему характеру «заметно отличается от ритма музыкальных произведений»⁴⁴⁷. В этом направлении работают многие стиховеды. О мелодии стиха говорит Б.В. Томашевский: «стихом, ритмической единицей – является речевой период, приблизительно равноценный с прозаическим колоном, т.е. ряд слов, объединенный некоторой единой интонационной мелодией»⁴⁴⁸. Б.М. Эйхенбаум пишет о синтаксисе: «именно в синтаксисе, рассматриваемом как построение фразовой интонации, мы имеем дело с фактором, связующим язык с ритмом»⁴⁴⁹, – и «мелодике»: «под мелодикой я разумею не звучность вообще и не всякую интонацию стиха (который всегда звучит “мелодичнее” разговорной речи, потому что развивается в плане эмоциональной интонации), а лишь развернутую систему интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания»⁴⁵⁰. Мелодика, однако, как справедливо отмечает Е.В. Невзглядова, «не вписана в стихотворный текст. Вписана пауза, которая тоже является компонентом интонации и способна ее изменять»⁴⁵¹. Эти асемантические паузы⁴⁵² в упорядоченном строе сильных и слабых долей, складывающихся в стопы и составляющих метр (чистую монотонию), позволяют реализовывать авторский ритмический рисунок. Другое дело свободный стих. Не смотря на то, что для верлибра и характерен отказ от всех «вторичных признаков»⁴⁵³ стихотворной речи, к прозе его не относят.

⁴⁴⁶ Холщевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. С. 7.

⁴⁴⁷ Там же. С. 8.

⁴⁴⁸ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 102.

⁴⁴⁹ Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. СПб.: ОПОЯЗ, 1922. С. 6.

⁴⁵⁰ Там же. С.10.

⁴⁵¹ Невзглядова Е.В. Интонационная теория стиха. СПб: Нестор-История, 2015. С. 32.

⁴⁵² Там же. С. 15

⁴⁵³ Орлицкий Ю. Б. Русский верлибр: мифы и мнения / Ю. Б. Орлицкий // Арион. 1995. № 3. С. 85-91.

Существует широкий спектр разновидностей метра, однако основных «только пять, но они могут давать множество вариаций»⁴⁵⁴, и у каждой вариации есть свое название (напр., шестистопный дактиль – гекзаметр; строго говоря, гекзаметр, как писали еще ранние теоретики стиха, это чередование гекзаметров с пентаметрами).

Каждый из размеров передает определенный эмоциональный заряд, и их комбинация способна создать множественное интонирование в рамках не только строфы, но и стиха, задать тон всему стихотворению, сорвать ритм. Фонемные комплексы, сочетание букв, расстановка ударных гласных, комбинации согласных, произношение, ассонансы и аллитерации составляют богатейшую палитру для поэта как художника слова. Поэзию не зря сравнивают с музыкой, особенно силлабо-тоническую систему, которая с реформой М.В. Ломоносова – В.К. Тредиаковского прочно вошла в русскую поэтическую среду. Однако стоит отметить, что ни тоническая, ни силлабическая системы в наше время совсем не потеряли актуальность, скорее наоборот, развиваются, и не только в авангардистском ключе.

Размер стиха в сочетании с синтаксисом, интонированием и мелодикой свидетельствует о поэтической речи, являясь авторской реализацией идеального метра. В то же время «идеальный» метр также имеет свои особенности: ямб, к примеру, определяется как «самый разговорный из всех метров»⁴⁵⁵, однако и ему свойственна напевность, и вкрапление пиррихий и трибрахий вносит минорные ноты в изначально мажорный тон ямбического размера. Сpondeи в ямбе, напротив, добавляют мажорных нот в произношение. Хорей же более минорный сам по себе, и смещение ударений при сохранении хореического размера лишь усиливает минорное настроение стиха. У трехдольников ритмическое разнообразие «ограничено по сравнению с ямбом»⁴⁵⁶, они более тяготеют к «напевному» мотиву. Заложенный ритм в стихе изначально содержит и музыкальный размер, например, слабо

⁴⁵⁴ Минералов Ю.И. Поэтика. Стиль. Техника. С. 7.

⁴⁵⁵ Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Изд. Советский писатель, 1969. С. 333.

⁴⁵⁶ Там же. С. 333.

представляется двустопный стих (ямб, хорей), положенный на трехтактовую мелодию (вальс), как и трехдольник на марше.

Особое значение в стихе играют звуковые повторы, фонетические комплексы, аллитерации и ассонансы, которые в функциональной части гармонизируют стих, создавая полустипхи, внутренние рифмы, повторения и симметрию, нарастания, кадансирования и т.д., дополняют семантику слов новыми значениями, расширяют образность, создают неологизмы и проч. Звуковые повторы, особенно близкие по звучанию, но различные по составу, обогащают стих, насыщая его объемным звуком – поэзия это искусство, прежде всего предназначенное для слуха. Визуальная рифма, если она не звучна, не имеет дополнительных фонетических якорей и опор в виде повторов внутри стиха, не будет слышаться как рифма и потеряет всякий смысл. Яркими экспериментаторами в области звучания стиха были поэты серебряного века: В.Я. Брюсов, В.Ф. Ходасевич, В.И. Иванов, А. Белый, В.В. Хлебников, В.В. Маяковский и многие другие.

Другими обязательными чертами или признаками стиха являются эмоциональность и ассоциативность. Любой «напечатанный текст есть только знак для устного произнесения»⁴⁵⁷, а любое устное произнесение естественным образом рождает эмоциональный и ассоциативный ряд, даже если слова на первый взгляд бессмысленны. Прочтение может быть и не звуковое, а внутреннее, тем не менее, даже не слыша звуков, мы их отчетливо представляем и получаем, пусть и отличный от звукового, но все же эмоциональный и некоторый образно-ассоциативный ряд. Стих – это не просто передача информации, а художественный способ создания образа, элемент художественно-речевой образности.

⁴⁵⁷ Эйхенбаум Б.М. О поэзии. С. 335.

2.2.2. Функции повторов звуковых комплексов в стихе В.А. Сосноры: микрокомпозиция поэтической речи

Отдельные звуки, морфемы, слова, соединяясь в стих, предстают перед читателем в определенном единстве, воспринимаются и понимаются целиком без необходимости читателя вдаваться во внутреннее взаимодействие элементов стиха. В момент чтения мысль не ограничивается лишь поступательным движением. Она скользит в различных направлениях, как внутри стиха, так и всего произведения в целом. «Непрерывная текучесть языкового сознания»⁴⁵⁸ проходит от стиха к стиху, объединяясь в строфу, затем в стихотворение, в цикл, и наконец, в книгу. Однако видение целого не отрицает взаимодействие его частей, а тем более индивидуальной особенности построения художественно-речевой образности.

Виктор Соснора не раз отмечал, что пишет книгами, и воспринимать его необходимо именно книгами. Рассмотрение стиха вне целого произведения ограничивает возможности анализа взаимодействия стихов в строфе, а тем более в произведении (не говоря уже о книге), следовательно, в анализе микрокомпозиции этот фактор необходимо учитывать, вернее не рассматривать стих в контексте произведения.

«Тьетта» (1963)

Интересный элемент микрокомпозиции стиха раскрывается в стихотворении «Мы двое в долине Вудьявра...»⁴⁵⁹. Первая строка – аллюзия на лермонтовское стихотворение «Тамара»: «В глубокой теснине Дарьяла...»⁴⁶⁰ – полное совпадение размера: трехстопный амфибрахий (♩-♩-♩-♩-). В стихе нет делений на полустипхи, поэзия слышна в четком ритме, однако, в отличие от лермонтовского стихотворения, у В.А. Сосноры отчетливы звуковые повторы внутри стиха. Стих рифмуется внутри повторами **дво** – **вдо** – **вуд** – **вра** – фонемный комплекс основан на аллитерации **в** и **д**. Роль внутренней рифмы играют фонемные комплексы **мы-**

⁴⁵⁸ Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию. М.: Изд-во МГУ. 1982. С. 455.

⁴⁵⁹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 285.

⁴⁶⁰ Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. С. 194.

е – ине созвучием **ы – и** и сонорных **м – н**. В смысловой функции долина Вудьявра – географически точно определенное место, однако отмеченные аллитерации вместе с созвучием *Вудьявр* и *дьявол* (редуцированная **о**) создают ощущение мистики и ужаса. Возможна аллюзия на сюжет искушения дьяволом Христа в пустыне, возможно – парафраз темы стихотворения Лермонтова, в любом случае – это первый стих, содержащий интригу, заставляющий читать далее.

Другой стих этого же произведения: «Своих городов отсыревших». Стих не делится на полустишия, цезуры нет, сохраняется размер: амфибрахий (υ-υυ-υυ-υ). Фонемный комплекс строится на основе звуковых повторов согласных **с, х, в, р**, гласных **о, и, ы**. *Городов* внутренне рифмуется **го – дов**, также внутренняя рифма создается повторами **свои – отсы, их – их**. Фонема **о** внутренним ассонансом организует стих, ярко выраженной аллитерации нет. Звуковая образность и многозначность поэтических слов создают семантически неисчерпаемые образы городов, родов (имеется в виду родословное дерево), сырости и проч.

Во втором стихе этого же стихотворения *скоробившихся в скворечнях* отмечаем сложный размер с дипиррихией, называемый дольником (υ-υυυυ-υ), во 2-м случае, по-видимому, присутствует стянутая стопа амфибрахия, кстати, важного для поэта метра, который имеет стойкие балладные жанровые ассоциации, и к тому же за ним следует ореол музыкальности. Стих делится на два полустишия с цезурой между пятым и шестым слогом. Фонемный комплекс практически совпадает в обеих частях. В звучании отличается только ударный гласный, который расположен во втором слоге каждого полустишия. Ассонанс **о** и **и** в первом полустишии создает ритмичность звучания и внутреннюю рифму, звуковые повторы **ско – хся** закольцовывают полустишие еще одной внутренней рифмой, повторы **ско – скво** – рифмуют два полустишия в начале; **ся – ня** – рифмуют полустишия на концах. В стихе слышна ирония – маленькие квартирники – *коробки* (возможно, хрущевки), маленькие жизни. В слове *скоробившихся* корень созвучен с *робити* (делать,

поступать, творить по-украински) и с корнем *раб*, слово также разбивается на внутреннее словосочетание *скоро бившихся*, которое можно интерпретировать по-разному: и как бьющихся в рабстве, и как сбившихся, и как прижатых, и как униженных и т.д. Конечно, явная ирония над размером, наверное, не только жилищ, но и мыслей, душ.

В качестве следующего примера рассмотрим первую строку из стихотворения «Дом надежд»: *Дом без гвоздя и без доски*. Размер – четырехстопный ямб. Для более точного определения размера стихотворения обычно используют не одну, а несколько строк, многое зависит от анакрузы. В стихе несколько повторяющихся фонемных комплексов, составляющих его архитектуру: **до – гво – до** – внутренняя рифма, лексический повтор *без – без* также играет роль внутренней рифмы, фактически, из повторов выпадает только последний слог стиха - **ки**. В смысловом функционале снова слышна ирония, фраза *дом без гвоздя* намекает на старые избы, строившиеся *без единого гвоздя*, и некоторую бесплотность дома: *без доски*. Также возникают ассоциации с устойчивым выражением *последний гвоздь в крышку гроба*. Метафорический ряд дополняет образ *доски* – отдельная метафора, имеющая стойкую ассоциацию с выражением *до гробовой доски*. Перед читателем возникает своеобразный образ дома (гроб тоже в какой-то мере дом). Заметна ирония над идейным или духовным домом, более точно понять образ поможет анализ всего стихотворения, включая название, в одном, причем первом, стихе лишь содержится ироничный намек.

По первой строчке стихотворения «А нынче дожди...»⁴⁶¹ изначально идентифицируется амфибрахий (∪-∪∪-), однако второй стих первой строфы переходит в анапест. О строении стиха можно сказать то, что ударение падает на **ы** и на **и**, пересекающихся повторов нет, слова содержат разные аллитерации – **н** и **д**. Можно даже предположить цезуру после третьего слога, разбивающую стих на два очень коротких полустишия с внутренними повторами. Первая строка задает начальную точку ассоциативного ряда –

⁴⁶¹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 296.

продолжительный период дождей, которые предопределяет дальнейшее развитие образа, ассоциативно связанного с дождями: грусть, серость, одиночество. Союз в начале свидетельствует об эллипсисе, нечто уже было сказано и рассказ продолжается.

В стихе «Рычанье в долине скандально» из этого же стихотворения легко определяется размер: амфибрахий (♩-♩-♩-♩). Стих не разбивается на полустишия, повторы **анье – оли – ально** создают внутреннюю рифму. Корневое созвучие в словах *долине – скандально* предполагает более глубокую связь этих слов, т.е. возникновение особой семантической отнесенности повторенного звукового комплекса, «окказиональной морфемы». *Рычанье* также связано со *скандально* – многозначность одного взаимопроникает в многозначность другого, грозность *рыка* подчеркивает заключенные в ироническом образе *скандальности* образы кандалов, бунта и наказания, в то же время грозность *рычания* за счет иронии существенно нивелируется.

И еще один пример стиха из этого же стихотворения: «Медведь-матадор с мандолиной». В стихе сохраняется размер: трехстопный амфибрахий (♩-♩-♩-♩-♩), очевидны аллитерации **м** и **д**. Стих не делится на полустишия, центральный слог **-дор-** ударный. Само сочетание *медведь-матадор с мандолиной* иронично и смешно. С другой стороны, медведь – русский символ, связанный с мощью и неуклюжестью, матадор – с храбростью, хитростью и гибкостью; мандолина – итальянский музыкальный инструмент. Созданный поэтом образ очень близок образу *медведя с балалайкой* – устойчивого стереотипа о русских.

По первой строчке стихотворения «О, ночь сибирская...»⁴⁶² определяем размер: трехстопный ямб (♩-♩-♩), в данном стихе встречаем enjambement: слово «сирень» (ямбическая стопа ♩-) смещено на следующую строку. К одическому началу воспевания ночи примешивается двойная аллюзия: на стихотворение О.Э. Мандельштама «Импрессионизм»⁴⁶³ и ставшее для него

⁴⁶² Соснора В.А. Стихотворения. С. 298.

⁴⁶³ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. Т. 1. С. 174.

отправной точкой полотна К. Мане «Сирень». Звуковой повтор в словах **сибирская** – **сирень** сближает словесно-звуковые ассоциации, в которых сирень больше связана с художественной передачей приглушено синего цвета сибирской ночи. В данном случае **р** и **н** приближены друг к другу как сонорные согласные, что делает повторяющийся фонемный комплекс еще богаче.

Стих «Мое окно стеклянной бронзы» написан четырехстопным ямбом (о-о-о-о-о) с выраженной аллитерацией **о**, впрочем, некоторые из них несколько редуцированы и похожи на **а**, вместе с буквой **ё**, звучащей как ударный **о** с предшествующим **й**, организуют внутренний ритм и рифму внутри стиха. Отсутствие знаков препинания не создает дополнительных пауз, стих читается четко и ровно, однако двойной **н** и звуковое сочетание **нз** вносят в стих дополнительные акценты, а разнесенные по краям словосочетания *стеклянной бронзы* парные **з/с** в сочетании с противоречащей семантикой слов (катахреза) обогащают и усложняют образ: бронза – это различные сплавы меди, а по отношению к стеклу – тонированное стекло, глядя через которое невозможно определить точные краски, все отдает цветом меди. В дополнение, вероятно аллюзия на стихотворения О.Э. Мандельштама «Сусальным золотом горят...»⁴⁶⁴ и «Убиты медью вечерней...»⁴⁶⁵.

Четырехстопный ямб в другом стихе из того же стихотворения: «В ночи безжизненно цементен» дополнен пиррихием (о-о-ооо-о), выделяющим через замедление и растягивание образ – *жиз-нен-но*. Аллитерация **н**, ударная **и** в слогах **чи** – **жи** создают внутреннюю рифму, повторы **ненно** – **ентен** не рифмуются, но созвучны, так же созвучны **ез** – **це** – **те**: **ц** – это аффриката, состоящая из двух звуков **тс**, а **з** и **с** – парные. *Цементен* – многозначное слово, передающее и цвет, и прочность, и обездвиженность. В словосочетании *безжизненно цементен* – оба слова переносят схожие образы смерти, серости и бледности друг в друга, укрепляя ассоциативную связь. Здесь также обращает внимание и «поэтическая вольность», или, в терминологии

⁴⁶⁴ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. С. 43.

⁴⁶⁵ Там же. С. 271.

Ю.И. Минералова, цитировавшего В.К. Кюхельбекера, «мнимая неправильность», т.к. цементный – относительное прилагательное, следовательно, не может иметь краткой формы (в отличие от качественных). Это «качество» Соснора придает метафорическому эпитету *цементен* и усиливает образ своей стоящей за гранью нормативной грамматики словоформой.

Четырехстопный ямб с ослабленной стопой (пиррихий) также прослеживается в стихотворении «Я не приду в тот белый дом...»⁴⁶⁶ (○○○-○-○-). В стихе нет четко выраженных ассонансов, однако заметна аллитерация парных согласных **б/п** и **д/т**. Ударные слоги **не** и **бе** создают внутреннюю рифму, ту же роль играет повтор фонемного комплекса **иду – ый до**. Интонирование ровное, без скачков, стих эмоционально показывает разочарование. Использование *Я не приду* подчеркивает нежелание откликнуться на зов. *Белый дом* – образ чистого дома, храма, веры, идеи. Похожие образы встречаются и у А.А. Ахматовой в стихотворениях «Твой белый дом и тихий сад оставлю...»⁴⁶⁷ и «Белый дом»⁴⁶⁸, у М.И. Цветаевой:

За красною тучею –
Белый дом.
Там впустят
Вдвоем
С конем.⁴⁶⁹

Образ белого дома можно найти и у А.П. Чехова: белый усадебный дом в рассказе «Дом с мезонином», с соответствующими любовными и иными ассоциациями, и у А.С. Пушкина в стихотворении «Что белеется на горе зеленой?..»:

Приказал он своей верной любе:

⁴⁶⁶ Соснора В.А. Стихотворения. С. 298.

⁴⁶⁷ Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1. С. 152.

⁴⁶⁸ Там же. С. 200.

⁴⁶⁹ Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. С. 36.

“Ты не ищи меня в моем белом доме,
В белом доме, ни во всем моем роде.”⁴⁷⁰

Стих «вино впитают и табак» из стихотворения «Я не приду в тот белый дом...» написан, как и первый, четырехстопным ямбом с пиррихием (♩-♩-♩-♩-). Стих пронизан ассонансом **и**, плавно переходящим в **а**. За счет этого создается ритм и интонирование вверх. Трансформация согласных от **в** к **к** с промежуточными **н**, **п**, **т**, **б** осуществляется с помощью повторов **ви** – **впи**, **та** – **та** – **ба**, создавая внутренние рифмы и связи. *Вино* – христианский символ, указывающий на кровь Христа – в сочетании с *впитают* передает грустную иронию, а *табак* усиливает ироничность своим выпадением из христианской образности в мирскую, однако также намекает на ритуальную традицию *воскуривать ладан*.

Стих из этого же стихотворения «стопы сыновней чередой» неравнозначен с точки зрения первого ударения. Согласно устоявшемуся ритму, читать стих необходимо с ударением на второй слог, получая *стопы́* – от слова *стопа́* в значении мера стиха. С другой стороны, может восприниматься и в значении «сто́пы», с ударением на *О*, как архаизм и отчасти ирония. Таким образом, получаем четырехстопный ямб с пиррихием (♩-♩-♩-♩-). Фонемный комплекс разнесен: **стопы сыновней чередой**, не создает глубоких созвучий и внутренних рифм, отметим повторы **с-о-ы** – **с-о** и **о-ей** – **е-ой**, плавно перетекающие из одного слова в другое так, что центральное слово содержит оба фонемных комплекса. Также отметим выпадающий фонемный комплекс **ч-р-д**, резко выделяющийся на фоне предыдущих.

Далее рассмотрим два примера организации стиха из стихотворения «В твоих очах, в твоих снегах...»⁴⁷¹. В заглавном стихе очевиден четырёхстопный ямб (♩-♩-♩-♩-), при этом размер выдерживается во всем стихотворении. Стих разбивается на два полустишия, лексический повтор *в твоих* рифмует два

⁴⁷⁰ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. С. 352.

⁴⁷¹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 300.

полустишия вначале, повтор **-ах-** рифмует полустишия на концах. Существенно использование устаревшего слова *очах*. Вариант *в глазах* не изменил бы ни ритма, ни размера, и даже повтор фонемного комплекса *в глазах* – *в снегах* стал бы более очевиден, однако Соснора использует выпадающий из общего благозвучия [ч]. Противопоставление звуков продолжается в противопоставлении семантики. С одной стороны, возвышенные чувства, жар очей, подчеркнутый выпадающим звуком, с другой – холод основного фонемного комплекса. Кроме того, прослеживается поэтический диалог со «Снежной маской» А.А. Блока: «Снежный мрак ее очей!»⁴⁷².

Второй стих «Я твой солдат, я твой салют» по размеру идентичен рассмотренному выше, а кроме того дублируется и лексический повтор. Внимание привлекает синтаксическая связка *солдат – салют* и связанные с ней ассоциации, особенно в контексте созвучности слов и богатого общего фонемного комплекса, с учетом редуцированных **о ([а])** и **а** в первом слоге каждого из слов, а так же парности д/т. Салют – в общепринятом значении не только связан с фейерверком, празднованием памятных дат (например победа в ВОВ), но и воинское приветствие. Образ солдата тесно связан с преданностью и службой, любовью к родине и готовности к смерти.

«Книга юга» (1963)

Первый стих стихотворения «Дурачиться...»⁴⁷³ рассечен на две строки: «Дурачится, / читать сказанья» - четырехстопный ямб (♩-♩♩ / ♩-♩-♩). В первой части отметим пиррихий, при этом и в последующих стихах он также присутствует и участвует в создании уникального ритмического рисунка. Отчетлив ассонанс **а**, который, учащаясь во второй части стиха, повышает интонацию, кроме того, ударный гласный рифмует рассечённые части стиха, а фонемный комплекс, совпадающий в обоих стихах, начиная с **ч**, создает эффект текучести, продолжения и возвышенности мысли.

⁴⁷² Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. С. 223.

⁴⁷³ Соснора В.А. Стихотворения. С. 302.

Семантика слова *дурачится* не ограничена баловством, среди значений – прикидываться дурачком, быть шутом⁴⁷⁴, а *читать* можно понимать не только с точки зрения чтения самому, но и чтения другим (наставления, лекции – сказанья!). *Сказанья* также многозначное слово, с одной стороны, литературная форма исторического (эпического) произведения, с другой стороны, что ближе к дурачеству, более ироническое значение – любое творчество, как результат «дурачества».

Рассмотрим стих «в глаза властителей лобастых» – четырехстопный ямб с пиррихией (♩-♩-♩♩-♩). Несмотря на ярко выраженный ассонанс **а** стих интонирует вниз за счет редуцированных гласных **о** (читается как [а]) и **ы** в слове *лобастых* – оно звучит уже резко и глухо. Повторы **в гла – вла – л[а]ба** создают внутреннюю рифму, корневое созвучие **власть – лобаст** передает иронию и откровенную злую насмешку (ср. у В.В. Маяковского: «с кафедры лобастый идиот»⁴⁷⁵). Отдельно стоит отметить устаревшее слово *лобаста*: «русалка, водяная, шутиха, шутовка»⁴⁷⁶, что в контексте «дурачится» сопоставляет фонемный комплекс с определённой семантикой.

В стихе «Земля моя! Пчела! Дикарка!» пятистопный ямб с неполной пятой стопой (♩-♩♩♩-♩-♩) рассекается тремя восклицаниями подряд, пиррихий также добавляет в ритм паузу. Стих насыщен ассонансом ударных и безударных **а** и **я** (отметим **о** как [а] в слове *моя*), что создает и ритм, и внутреннюю рифму. За счет синтаксиса и ассонанса стих интонирует вверх, однако эмоционально разнополярен из-за многозначной образности: *земля* – планета, страна, деревня; землей для поэта может выступать и чистый лист, и его сердце, в котором рождаются чувства, и его мысли, и проч. *Пчела* чаще всего символ труда, однако известная особенность пчелы, а именно ее смерть после того, как ужалит, а жалит пчела, как правило, спасая себя или других, расширяет семантику образа. Олицетворение *дикарка* наделяет образ земли душой, дополняя христианский образ *пчелы*.

⁴⁷⁴ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. С. 517.

⁴⁷⁵ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. С. 115.

⁴⁷⁶ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 2. С. 265.

«Темы» (1965)

Рассмотрим два стиха из второго стихотворения цикла «Февраль»⁴⁷⁷. В первом стихе «Достать чернил и веселиться» отмечаем четырехстопный ямб (♩-♩-♩-♩-♩) с пиррихией, аллитерацию **т**, но в последнем случае комплекс **тъя** звучит как **ца**, образуя аллитерацию **с**. Основа в организации стиха – ироническая аллюзия на стихотворение Б.Л. Пастернака («Февраль. Достать чернил и плакать!»)⁴⁷⁸, при этом размер и количество стоп совпадают, однако за счет пиррихия сосноровский стих меняет мелодичность, отличный от пастернаковского синтаксис также влияет на интонацию прочтения, но в целом не теряет первичных признаков стиха: наличие упорядоченности слогов (метричности), системы (силлабо-тоническая), наличие мелодики (по Эйхенбауму) и интонационной мелодии (по Томашевскому).

Ключ к творчеству Сосноры – ирония – присутствует здесь не только на фоне пастернаковских строк, но и в сочетании *достать и веселиться*, но это ирония другого толка. Ассоциация с вечным желанием советского человека что-нибудь *достать* и *веселиться*, то есть «обмыть» (мы анализируем стих вне контекста стихотворения) рождается сама по себе. Связь с чернилами вызывает больше ассоциаций, но в любом случае с творчеством (писатель и пр.), впрочем, *веселиться* может рассматриваться и в контексте *дурачиться*. В контексте *чернила* как одно из народных названий плодово-ягодного вина (распространено с конца пятидесятых годов XX века), вполне вероятна и аллюзия на пушкинский «Зимний вечер»: «Сердцу будет веселей!»⁴⁷⁹.

Другой стих из этого же стихотворения «Пора, перо, большая лошадь» выдержан в четырехстопном ямбе, он ритмичен, мелодичен, богат внутренними повторами и рифмами, делится на два полустишия: **пора-перо** – ассонансная внутренняя рифма в первом полустишии, **ольша – лоша** – корневой повтор, рифмующий второе полустишие. Два полустишия также рифмуются ударными гласными (**ра – ша, ро – ло**). Синтаксис стиха –

⁴⁷⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 399.

⁴⁷⁸ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. 4. С. 62.

⁴⁷⁹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. С. 292.

обращение к *перу* с добавлением образа *большая лошадь*. При этом и *пора*, и *перо* – многозначные слова: *пора* – это и временное обстоятельство, и время года, и призыв, ср.: «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...»⁴⁸⁰. *Перо* – скорее всего, метафора гусяного пера – писательского атрибута, а *большая лошадь*, в сочетании с пером может служить образом крылатого Пегаса, впрочем, образ ассоциативно богатый, в различных культурах выражает и красоту, и силу, и преданность, но может принимать и вполне олицетворенный черты, (ср. со строками стихотворения В.В. Маяковского: «все мы немножко лошади, каждый из нас по-своему лошадь»⁴⁸¹).

Первый стих стихотворения «Не дай мне бог сиять везде...»⁴⁸² – вновь четырехстопный ямб (♩-♩-♩-♩). Ассонанс *е* на протяжении всего стиха создает четкий ритм и внутреннюю рифму в слогах (**не – не – ве – де**), а переход от ударного *а* к ассонансу *е* задает ровную ниспадающую интонацию. Звуковые повторы **не - дай – сия** – создают еще одну внутреннюю рифму. В стихе прослеживается поэтический диалог и «полемика» с В.В. Маяковским (ср.: «Светить всегда, светить везде...»⁴⁸³) и с А.С. Пушкиным (ср.: «Не дай мне Бог сойти с ума»⁴⁸⁴). В стихе создается и развивается мысль о нежелании лирического героя мирской славы поэта – *сиять везде*, при этом фразеологизм *не дай бог* носит скорее разговорный характер.

«Пьяный ангел» (1969)

Первый стих стихотворения «Во всей вселенной был бедлам...»⁴⁸⁵ написан четырехстопным ямбом (♩-♩-♩-♩). Он отчетливо делится на два полустишия. В первом звуковые повторы строятся на аллитерации **в** и **с** и ассонансе **е** (**все – все – ен**) и создают нарастание, интонирование вверх и подхват, во втором на аллитерации **б** и **л** (**был – бедл**). Повторы создают внутренние созвучия и рифмы. Образность стиха отсылает к библейскому

⁴⁸⁰ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. С. 279.

⁴⁸¹ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 2. С. 10.

⁴⁸² Соснора В.А. Стихотворения. С. 403.

⁴⁸³ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 2. С. 35.

⁴⁸⁴ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. С. 266.

⁴⁸⁵ Соснора В.А. Стихотворения. С. 467.

сотворению мира, первоначальному хаосу, однако ее двусмысленность добавляет гиперболизированный и несколько иронический образ страны (государства) (ср. образ *страны-вселенной* у А.А. Блока: «Увижу я, как будет погибать / Вселенная, моя отчизна»⁴⁸⁶). Кроме того, этимология слова *бедлам* дополняет образ утраченными значениями, противоречивыми, но связанными друг с другом, например, лондонская психиатрическая больница и Вифлеем (бедлам – искаженное произношение *Bethlehem*, а больница носила имя Святой Марии Вифлиемской), что также наделяет образ с христианской символикой.

Еще один стих из этого же стихотворения: «Как факт – фонарь. А мимо в мире...» продолжается в том же размере и также делится на два полустишия. В первом – ритм и повторы строятся на ассонансе **а** и на аллитерации **к** и **ф**, во втором – на ассонансе **и** с аллитерацией **м**. Оба полустишия начинаются с безударного слога и общей гласной и заканчиваются на смягченное **р** (**рь** – **ре**), что создает эффект внутренней рифмы полустиший, причем не просто визуальной (буквенной), а именно звуковой, поскольку внутри стиха присутствует множество опор в виде повторов. Образ фонаря достаточно богат на интерпретации, стоит отметить стихотворения Г.Р. Державина «Фонарь»⁴⁸⁷, А.А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...»⁴⁸⁸

В стихотворении «Мой ангел уснул...»⁴⁸⁹ рассмотрим два стиха, связанные между собой рифмой: «Небесными мастерами» и «Мой ангел, мой марсианин». Стихи написаны в одном размере: о-оооо-о , характерной чертой этих стихов является четыре кратких слога, что затрудняет идентификацию размера. Не многие стиховеды признают четырехсложные размеры (пеоны) в русском стихосложении, считая, что «никаких пеонов в русском стихе нет»⁴⁹⁰. Например, Томашевский⁴⁹¹ отрицает наличие пеонов, относя четырехсложные пеоны к двусложным стопам хореев или ямба, одна из которых – пиррихий.

⁴⁸⁶ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. С. 51.

⁴⁸⁷ Державин. Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. В 9 т... Т. 2. С. 466.

⁴⁸⁸ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. С. 37.

⁴⁸⁹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 470.

⁴⁹⁰ Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. С. 40.

⁴⁹¹ Там же. С. 403–404.

Таким образом, пеон I и III сводится к хорю, II и IV – к ямбу. В нашем случае мы видим, что данные стихи могут выступать в качестве комбинации двух пеонов (II (второй слог ударный) и III (третий слог ударный)) в одном стихе. Либо в качестве дольника: амфибрахий/пиррихий/амфибрахий, в любом случае ощутима цезура между четвертым и пятым слогом, разбивающая стих на два симметричных полустишия. Фонемный комплекс богат и рассредоточен вдоль всего стиха: **небесными мастерами**. В стихе обнаруживается внутренняя рифма без совпадения ударного гласного, которую можно интерпретировать как неравноударную диссонансную, присутствуют общие фонемы в корневых созвучиях (**есн – сте**). Ассоциативный ряд связан с высшими силами – богами. Устойчивые христианские образы – Царь небесный, Отец небесный – дополнены образом мастеров, трактовка которого может носить как положительный характер, например, мастер на все руки, так и отрицательный – заплечных дел мастер. Звуковые повторы сводятся к единственному отличию фонем **б** и **р**, разнесенных по концам стиха, обращая на себя внимание и тем, что стоят перед ударными гласными. Таким образом, наиболее звучными во всем комплексе становятся два слога: **бес** и **ра**, образность которых подчеркивает единство и дуализм тьмы и света.

В строке «Мой ангел, мой марсианин» система организации стиха совпадает с предыдущим примером, фонемный комплекс также рассредоточен вдоль всего стиха: **мой ангел, мой марсианин**. Лексический повтор рифмует два полустишия, а повторы с усиленной стопой и ударным слогом **марсианин** организуют ритм и внутреннюю рифму второго полустишия. Отличающиеся фонемные комплексы расположены примерно в середине каждого из полустиший: **гел – рси**. Сопоставление ангела с марсианином создает богатый на интерпретации образ высших, божественных существ различных вероисповеданий и мифов, инопланетных цивилизаций, создает образ религиозных сомнений, человеческого маловерия и метаний от науки к религии и наоборот или отличия (марсианин – не от мира сего). Образ

марсианина добавляет не только фантастический контекст, но, в виду редкости образа в поэзии, вероятность цитирований и аллюзий (ср. образ у В. Брюсова:

Мы – что звери за клеткой! Что ж, нововолосого
Марсианина, что ль, мы ждем на земле?⁴⁹²)

Следующий пример из стихотворения «Продолжение Пигмалиона»⁴⁹³. Название стихотворения ассоциируется с греческим мифом и пьесой Бернарда Шоу «Пигмалион». Пьеса весьма иронична, в чем очень схожа с творчеством Сосноры.

В стихотворении «Теперь – тебе: там, в мастерской, маски...» обнаруживается стихотворный размер, образуемый сочетанием неодинаковых стоп – логоэд (♫-♫---♫---♫). Стих богат не только повторами – сложный синтаксис создает уникальный ритмический рисунок, очень приближенный к разговорной речи. В стихе подчеркнуто обращение – не только повтором, но и синтаксисом, при этом как продолжение разговора то ли с самим собой, то ли с маской. Стих разбивается цезурой на два полустишия после четвертого слога. Первое полустишие *Теперь – тебе* насыщено повторами: ассонанс **е** и близкие по звучанию **т**, **п** и **б**. Во втором полустишии отчетливы повторы с фонемными комплексами **мас**, ударные **а** в начале и в конце создают внутреннюю разнесенную рифму. Корневые и суффиксальные созвучия сближают звучание слов: мастерская масок как поэтическое переосмысление пьесы Бернарда Шоу – долго ли цветочница сможет носить маску герцогини? – в то же время сохраняет память греческого мифа о любви к собственному творению (собственная маска – фальшивое Я).

Из того же стихотворения рассмотрим стих «мы живы жизнью, он лишь труд терпит». Основной размер (ямб) усложнен последней хореической стопой (♫-♫-♫-♫---♫). Самый слабый слог в стихе пятый, здесь стих разделен на два полустишия цезурой. В первом полустишии выраженная аллитерация **ж** с близким по звучанию **з** и ассонанс [ы], во втором полустишии повторяется

⁴⁹² Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. / Подготовка текста и примеч. К.В. Айвазяна и др. Оформл. худ. Е. А. Ганнушкина. М.: «Худож. лит.», 1974. Т. 3. С. 138.

⁴⁹³ Соснора В.А. Стихотворения. С. 479.

фонемный комплекс **труд – терпит**. Различие звуковых акцентов усиливает противопоставление двух многогранных образов: труд необходимо терпеть, он не *живая жизнь*.

Образ *живой жизни* был распространен в литературе и публицистике XIX в., в частности, его можно встретить у Ф.М. Достоевского в повести «Записки из подполья» и в романе «Подросток», в котором Версиков определял ее так: «...живая жизнь, то есть не умственная и не сочиненная <...> это должно быть нечто ужасно простое, самое обыденное и в глаза бросающееся, ежедневное и ежеминутное...»⁴⁹⁴, в стихотворении Ф.И. Тютчева:

Дни сочтены, утрат не перечеть,
Живая жизнь давно уж позади⁴⁹⁵.

Живая жизнь как знания, полученные из опыта и улучшающие жизнь, встречается в стихотворении В.В. Маяковского «Гимназист или строитель»:

Долой
советских гимназистиков!
Больше –
строящих
живую жизнь!⁴⁹⁶

Образ *труд терпит* не менее многозначен. Наиболее очевидна связь с поговоркой «Терпение и труд все перетрут», однако вероятен и парадокс Бюффона, в XIX веке более известный в поэтической версии русского поэта и журналиста пушкинской поры А.Ф. Воейкова: «Бюффон давно сказал: терпение есть гений»⁴⁹⁷.

«Тридцать семь» (1973)

⁴⁹⁴ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1956. С. 243.

⁴⁹⁵ Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений. Письма.: в 6 т. / Сост. В. Н. Касаткина. М.: Издательский Центр Классика, 2003. Т. 2. С. 226.

⁴⁹⁶ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 8. С. 226.

⁴⁹⁷ Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: Более 4000 статей / Авт.-сост. В. Серов. 2-е изд. М.: Локид-Пресс, 2005. С. 174.

Стихотворение «Ночь о тебе»⁴⁹⁸ начинается стихом «Звезда моя, происхожденьем – Пса». Первые признаки стиха – силлабо-тоническая система, пятистопный ямб (о-о-ооо-о-) с пиррихием. В стихе можно выделить три фонемных комплекса: созвучия перед общим ударным гласным **зве – жде**, и **псх – пса** за счет парных **з/с** и близости звучания **д** и **п**, тоже расположенных перед общим ударным гласным, а также **моя – ньем**. Стих делится на два полустишия, три ударения **а-я-а** создают внутреннюю рифму и последовательно повышающееся интонирование. Образы *Звезды* и *Пса* разнесены, парность звонких/глухих звуков обращают внимание на различие и изначальную независимость образов, однако общие фонемы, содержащиеся в слове *происхожденьем*, дополнительно подчеркивают единство образа.

Образ звезды в русской поэзии встречается достаточно часто, например, в стихотворении А.С. Пушкина «К Чаадаеву» («Звезда пленительного счастья»), в русском романсе XIX века «Гори, гори, моя звезда!», в стихотворении В.В. Маяковского «Послушайте» («Ведь, если звезды зажигают»).

Образ **Пса** роднится с созвездием, однако полное созвучие с **пес** неслучайно, вероятно, подчеркивается связь низкого и высокого начал, слово написано с прописной буквы, кроме того, очевидно созвучие с **пси** – греческой буквой, перешедшей из старославянского алфавита в церковнославянский, в русском языке произносилась как **пс** и на сегодняшний день имеет множество значений (как буква и как руна). Образ также дополняется созвучностью с сокращением от **псалом**. Кроме того, это еще и эмблема психологической науки, **психе** – это душа, что связано с лирическим сюжетом стихотворения, ведь любовь поэта, как можно думать, инспирирована его воображением, является парадоксом его психологической, внутренней жизни.

Из того же стихотворения стих «Я вас любил. И разлюбить – что толку?» делится на два полустишия без внутренних рифм, корневой повтор **люби** рифмует два полустишия, также, как и фонемный комплекс **я вас – и раз**. В

⁴⁹⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 589.

стихе цитируется стихотворение А.С. Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...»⁴⁹⁹ и содержится аллюзия на стихотворение Б.А. Ахмадулиной «Прощание»⁵⁰⁰. Очевиден эллипсис во втором полустиии, а тире добавляет небольшую паузу к ритму. Завершение стиха – иронический вопрос, ярко выражен отличной от всего стиха звучностью.

Стихотворение, названное по первой строчке «Выхожу один я. Нет дороги...»⁵⁰¹ написано пятистопным хореем с пиррихией (о-о-о-о-о-о). Ритм построен на ассонансе **о** (впрочем, при чтении три из четырех букв читаются как [а]). Общих фонемных комплексов и очевидных частых повторов согласных в стихе нет, хотя звучание **х** и **г** можно считать приближенными. Стих делится на два полустииия. За счет синтаксического разделения на два коротких предложения интонация сохраняется и стих звучит отрывисто. Очевидна аллюзия и практически полное фонетическое, но не интонационное, совпадение с лермонтовским «Выхожу один я на дорогу...»⁵⁰², однако с первого же стиха знакомый образ *дороги* из стихотворения М.Ю. Лермонтова в интерпретации В.А. Сосноры исчезает.

В продолжение анализа стихов из стихотворения «Выхожу один я. Нет дороги...» рассмотрим строку «Больно? Да. Но трудно ль? – Утром труд». Стихотворный метр – пятистопный хорей (о-о-о-о-о-о). Ритм и внутренняя рифма строятся на ассонансах **о** и **у**. Звуковые повторы усиливают внутреннюю рифму и подчеркивают иронию (**оль – оль, труд – утр – труд**). В стихе в ироническом ключе переосмысливается лермонтовский стих «Что же мне так больно и так трудно?»⁵⁰³ и частично опровергается. Образ, выстроенный на созвучии *утро – труд*, уже встречается у поэта в стихотворении из цикла «Февраль» (1965 г.): «А утром, как обычно, утром, трудящиеся шли на труд» – ирония через тавтологию, скорее всего из личного

⁴⁹⁹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. С. 131.

⁵⁰⁰ Ахмадулина Б.А. Сочинения: в 7 т. Т. 1. С. 70.

⁵⁰¹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 599.

⁵⁰² Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. С. 205.

⁵⁰³ Там же. С. 502.

производственного опыта В.А. Сосноры, который много лет проработал фрезеровщиком на заводе.

Стихотворение, названное по первой строчке «Я разлюблю (клянусь!). Тот рай-бал!»⁵⁰⁴, написано четырехстопным ямбом с пиррихией и спондеем (UUU-U-U--). Стих делится на два полустишия с отчетливой цезурой после шестого слога. Слово «клянусь!» в скобках добавляет особую интонацию, поскольку является вставной конструкцией, следовательно, должно выделяться и интонационно, и семантически. Подобный прием инструментовки часто встречается в поэзии В.А. Сосноры. В слове *разлюблю* ударение падает на последний слог, произносится ровно, с легким интонированием вниз за счет ассонанса, вероятно для создания эффекта возвышенной обреченности. Вставная конструкция резко интонирует вверх своим восклицанием, при этом вся фраза сохраняет синтаксическую целостность. Повторяющиеся смягченные л и безударные гласные **я – а – я** создают внутреннюю рифму. Второе полустишие «Тот рай-бал!» выступает отдельной синтаксической единицей и с первым полустишием рифмуется за счет повтора фонемных комплексов **я – ра – блю – ля – рай – бал**. Кроме того, три односложных слова подряд ускоряют чтение, а двусоставное слово *рай-бал* создает множество ассоциаций не только по отдельным образам рая и бала, но и по созвучию с английским *rainbow* – радуга.

Следующий стих из этого же стихотворения: «Как счастье в них царит – цепей шелк». Особый ритмический рисунок достигается вкраплением в четырехстопный ямб пиррихия и неполной последней стопы (U-UUU-U--). За счет синтаксиса стих разбивается на два полустишия. В первом полустишии ритм и внутренняя рифма достигается за счет ассонанса **а**, во втором полустишии за счет ассонанса **е**. Так же очевидна аллитерация глухих и шипящих внутри всего стиха (**ка – сча – сть – их ца – це – пе - ше**). Кроме того, корневые созвучия **сча – ше** и **царит – цепи** создают образ близости

⁵⁰⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 599.

счастья, царства и цепей (рабство) и в то же время рабства добровольного и необременительного (цепей – шелк).

Последний стих из стихотворения «Я разлюблю (клянусь!). Тот рай-бал!» приведем в качестве отдельного примера: «”Вправо пойдешь”, “влево пойдешь” – путь прост». Хорей сочетается с ямбом («хориямб», по одной из классификаций) и увеличенным спондеем (-σσ--σσ--). Лексический повтор и созвучные друг с другом *вправо – влево* создают внутренний ритм и рифму в первом полустихии. Повторяются фонемные комплексы: **пра – по – по – пу – про** (аллитерация **п**). Повтор **пра - про** рифмует начало и конец всего стиха.

Стих – аллюзия на старые русские сказки и один из известнейших сюжетов о камне на перепутье трех дорог, на котором выдолблена надпись, предупреждающая о возможных последствиях выбора дальнейшего пути. При этом сама надпись в разных сказках может отличаться. В.М. Васнецов, например, так писал В.В. Стасову, комментируя картину «Витязь на распутье» и надпись на придорожном камне: «Как прямо ехать – живу не бывати – нет пути ни прохожему, ни проезжему, ни пролетному». Следующие далее надписи: «направу ехать – женату быти; налеву ехать – богату быти», – на камне не видны, я их спрятал под мох и стёр частью. Надписи эти отысканы мною в публичной библиотеке при Вашем любезном содействии»⁵⁰⁵. Слова эти взяты из былины об Илье Муромце. У В.А. Жуковского встречаем несколько иную вариацию надписи, при этом не на камне, а на столбе:

Кто
Поедет прямо, будет всю дорогу
И голоден и холоден; кто вправо
Поедет, будет жив, да конь его
Умрет, а влево кто поедет, сам
Умрет, да конь его жив будет»⁵⁰⁶.

⁵⁰⁵ Ярославцева Н.А. Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. С. 156.

⁵⁰⁶ Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. С. 207. Т.3 С. 207.

В разных сказках надпись на камне может отличаться, неизменно лишь то, что одна дорога (путь) ведет к неминуемой гибели героя. Примечательно то, что герой в русских былинах выбирает всегда путь к верной смерти.

В заключение рассмотрим три стиха стихотворения «Завершенье»⁵⁰⁷.

«Завершено. Книге нашей конец»: стих написан сложным размером, о подобных случаях писал В.Е. Холшевников, задаваясь вопросом «Как же следует уточнить определение силлабо-тонических размеров русского стиха?»⁵⁰⁸. Определить изначальный размер без рассмотрения других стихов (— — — — —) действительно трудно. Для конкретизации размера добавим еще один стих «Храм, — и живи! Гнезда-ласточки птиц»: второй и пятый слоги редуцированы, читаются без ударения, таким образом, получаем дактиль (— — — — —). Следовательно, размер анализируемого стиха – трехстопный дактиль, усложненный трибрахией и дополненный неполной стопой.

Оба стиха разбиваются на два полустишия цезурой между четвертым и пятым слогами. Внутренние повторы, ассонанс *е* и аллитерация *н* гармонизируют звуковой ряд. Фонемные комплексы сближают слова **завершено** – **нашей**, **книге** – **конец**. *Завершение* созвучно и легко ассоциируется с *вершиной* – некоторым пределом, а также с *вершинами* – духовными стихами. Обращение к себе во множественном числе, подкрепленное самоиронией, возвышает творение автора, представляя *книгу* метафорой жизни как высшего произведения искусства, следовательно, возникает образ завершения жизни.

Второй пример из стихотворения «Завершенье»: «Тебя отобрали, моя, отобрали от “О”». В данном случае отчетливо прослеживается четырехстопный амфибрахий, но если учесть анакрузу, то подтверждается дактиль (— — — — —). Ритм и внутренняя рифма строятся на ассонансе *о*, впрочем, при чтении они читаются как [а], за исключением выделенной буквы-образа и аллитерации *т*. Лексический повтор не разделяет стих на полустишия,

⁵⁰⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 601.

⁵⁰⁸ Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. С. 32.

но создает эффект «подхвата», напоминая причитания. В стихотворении возникает образ женщины и скорбящего о потере лирического героя. Фонемный комплекс: «тебя – отоб – от – о» вместе с повтором *отобрали* усиливает образ непреодолимой силы, которая и отбирает самое дорогое. При этом слово *моя* контарстирует с общим звуковым фоном. Символизм «О» чрезвычайно богат – буква, звук, символ (круг, бесконечность), возможно, образ святости (нимб у святых на иконах формы «О»), то есть отобрали от «святости», от спасения.

Последний пример: «Что ты наделал, я? Смерть двух сердец» из стихотворения «Завершенье». Основу ритма трудно идентифицировать (∪∪∪-∪--∪∪-), однако прослеживается дактиль с трибрахией в начале и спорным ударным шестым слогом – согласно размеру, его надо ослабить при чтении, однако слог сохраняет силу. Отчетливо выделяются два полустишия с цезурой между шестым и седьмым слогами. Первое полустишие – ироничное и немного трагичное обращение к образу *я*, приобретающему метонимические черты *другого*, одновременно разделяющему образы лирического героя и автора и собирающему их воедино. Последующий ответ исходит опять же не из вне, а изнутри – разговор я с другим. Корневое созвучие *смерть – сердце* не только внутренне рифмует второе полустишие, но и сближает значения слов, на фоне созвучия ярко выделяется слово *двух*, которому противопоставлен образ я – одиночество.

Проанализировав стих с точки зрения его конститутивных признаков, можно попытаться описать роль словесно-звуковой образности на уровне одной из основных единиц стихотворной речи – стиха. Во-первых, понятие «словесно-звуковая образность» дополняется внутренними повторами и фонемными комплексами независимо от их положения в стихе, поскольку является не только формообразующим признаком, но и художественным приемом, приемом инструментовки. Они основа организации стиха В.А. Сосноры. Ассонансы и аллитерации создают ритм и звучание

(интонирование), фонемные комплексы и повторы в основах слов не только гармонизируют звучание стиха, но и насыщают его новыми смыслами.

Помимо повторов, поэт использует различные методы построения ритма, смешивая формализованные метрические схемы, обогащает и усложняет ритмический рисунок. При этом, несмотря на несовершенство терминов и определений в современном стихосложении, на их основе можно осуществлять анализ и классифицировать тот или иной стих, каким бы сложным ни был его ритм. Отказываться от термина «силлабо-тонический стих», по утверждению В.Е. Холшевникова, нет необходимости, поскольку он «получил в наши дни широкое распространение <...> надо только помнить, что он условен (подобно “стопе”, “пиррихию” и пр.)»⁵⁰⁹.

Более того, «словесно-звуковые образы» включают в себя и стилистические приемы, такие как аллюзия и реминисценция, являются выражением особого авторского стиля, о котором будет сказано более подробно далее.

2.3. Функциональность словесно-звуковой образности в поэзии

В.А. Сосноры: микрокомпозиция и архитектоника

2.3.1. Типы повторов в структуре строфы

Микрокомпозиция, рассмотренная имманентно, не позволяет оценить весь авторский замысел художественного произведения, тем не менее помогает выделить некий спектр вероятных тем и значений, проследить способы достижения того или иного художественного эффекта.

Понимание термина «архитектоника» опирается на словарные значения, а именно: «общее построение произведения. Понятие архитектоники близко к понятию композиции в литературе <...>. Перенесенное в литературу из

⁵⁰⁹ Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. С. 36.

архитектуры, которая по самому своему существу требует строжайшего внимания, прежде всего, к соотношению частей (даже безотносительно к их внутреннему значению) — ибо в противном случае построение окажется зыбким, — понятие «архитектоники» и в литературе сохраняет это значение»⁵¹⁰ и как «построение художественного произведения <...>. Понятие архитектоника обнимает собой соотношение частей произведения, расположение и взаимную связь его компонентов (слагаемых), образующих вместе некоторое художественное единство. В понятие архитектоники входит как внешняя структура произведения, так и построение сюжета»⁵¹¹.

Строфа в поэтическом произведении, в отличие от стиха, — «явление высшего порядка»⁵¹², и к основным ее признакам относятся «повторяемость сочетания рифмующихся стихов», «интонационно-синтаксическая завершенность» и «упорядоченное чередование клаузул»⁵¹³.

Основным типом повторов в строфе является повтор в клаузулах с учетом их чередования — то, что именуется рифмой. Однако рифма не является довлеющим признаком строфы, поэтическая речь допускает формирование строф и без рифмы. Впрочем, все типы повторов в том или ином виде могут присутствовать как в стихе, так и в строфе, такие как ассонансы, аллитерации, внутренние рифмы, повторы фонемных комплексов, но некоторые повторы могут встречаться только в строфе. Рефрен, анафора, эпифора, параллелизм — все эти виды повторов имеют множественные разновидности: фонемные, морфемные, лексические. Некоторые примеры вышеперечисленных повторов рассмотрены в рамках анализа рифмы и стиха по отдельности, в этом параграфе мы рассмотрим их в структуре строфы. Отдельно стоит отметить звуковые повторы, т.е. «некоторые звуковые однообразия, что достигается путем повторения фонем»⁵¹⁴. Они «относятся к приемам инструментовки, т.е.

⁵¹⁰ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 1. С. 75.

⁵¹¹ Литературная энциклопедия: в 11 томах / Под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского Т. 1. 1930. Стб. 701.

⁵¹² Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. С. 116.

⁵¹³ Там же. С. 120.

⁵¹⁴ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. С. 90.

художественного упорядочения качественных элементов звучания»⁵¹⁵. Классификацию звуковых повторов приводит Б.В. Томашевский, основываясь на статье О.М. Брик⁵¹⁶. Он разделяет повторы на двузвучные, трехзвучные и т.д., различает в зависимости от порядка следования и положения в ритмических единицах, а также в зависимости от числа повторяющихся звуков. Использование звуковых повторов как приема инструментовки преследует цели не просто создания благозвучности стихотворной речи и выразительности как таковой, но и создание многочисленных ассоциаций и эмоциональных оттенков.

«Тиетта»

Рассмотрим первую строфу стихотворения «А ели звенели металлом зеленым!»⁵¹⁷:

А ели звенели металлом зеленым!

Их зори лизали!

Морозы вонзались!

А ели звенели металлом зеленым!

Коньками по наледи!

Гонгом вокзальным!

Строфа содержит шесть стихов с параллелизмом. Отдельно отметим стихотворный синтаксис – каждый стих завершается восклицательным знаком. По форме строфа выдерживается идеально: второй и третий стихи, по сути, два полустишия одного стиха – четырехстопного амфибрахия (♫-♫-♫-♫-♫-♫), разделенного на два полустишия цезурой после шестого слога. Та же ситуация с последними двумя стихами. Приведя стихи в метрическое соответствие, мы получаем катрен, написанный четырёхстопным амфибрахией, в авторской разбивке строфы рифма АВСАВС. В строфе как

⁵¹⁵ Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. С. 282.

⁵¹⁶ Статья О.М. Брика о «Звуковых повторах» написана в 1916 году. Впервые опубликована: Сборник по теории поэтического языка. II. – Пг.: ОМБ, 1917 – С. 24-62. Переиздана в составе «Поэтики» 1919 г., в последствии перепечатана Р. Якобсоном в 1964 г.: Two Essayson Poetic Language. By Osip Maksimovič Brik / Michigan Slavic Materials. Postscript by R. Jakobson. Ann Arbor, 1964, February 1964. P. 1-45.

⁵¹⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 281.

особом, специально заданном интонационном рисунке чувствуется незавершенность и смысловая, и интонационная. Начало строфы возвышенное – за счет союза, семантическая роль которого – сопоставление и противоположение различных явлений. Разделением на отдельные стихи сообщается особая интонация прочтения, еще более увеличивая паузу между восклицаниями. Усеченная предударно-заударная рифма *лизали – вокзальным* создается повтором фонемного комплекса **зали - зальны**, в котором **л** и **н** близки по звучанию как сонорные согласные, отметим также симметричность слова *лизали* с внутренним повтором **ли**. Кроме того, строфа пронизана повторами: единый повторяющийся фонемный комплекс усилен ассонансами **е, а, о**, аллитерациями **з, л, м**, создающими рифмы как внутри отдельного стиха, так и всей строфы. За счет звуковой организации создается резкое и отрывистое звучание, создаются яркие ассоциации с ледяным металлом, металлическим блеском елей, болью и дрожью. «Коньками по наледи!» – слышен хруст льда (прием оноματοпей); «Гонгом вокзальным!» – представляется переливчатый хрипящий металлический звук, предшествующий объявлениям по громкой связи.

Кроме того, за счет словесно-звукового строя яркий образ рассветного северного пейзажа радикально трансформируется: многочисленные ели в сочетании со звоном металла представляются солдатами, цветовая характеристика – *зеленый* – привносит ощущение юности и неопытности, столкновение образа *зорь*, ассоциирующегося с надеждами, и словосочетания *морозы вонзались* объединяет радость надежды и боль разочарования. Кроме того, постоянными восклицаниями передается тревожность, примешивается вокзальная суэта и шум.

Повторы в данной строфе играют не столько ритмообразующую роль, сколько ассоциативно-эмоциональную, хотя внутренние, разнесенные и перекрестные рифмы, монотонность и в то же время резкость звуков, несомненно, являются ритмо- и рифмо-образующим фактором. Настроение,

создаваемое строфой, близко к стихотворению О.Э. Мандельштама «Сусальным золотом горят...»⁵¹⁸

Следующий пример – строфа из стихотворения «Мы двое в долине Вудьявра...»⁵¹⁹:

Мы двое в долине Вудьявра
у дьявола на отшибе.
Мы двое в долине Вудьявра,
как две неисправных ошибки.

Строфа состоит из четырех стихов, второй и четвертый отличаются на один слог. Строфа зарифмована по типу АВАВ, первый стих рифмуется с третьим точным повтором (композиционный прием – параллелизм и сравнение), второй с четвертым – предударной рифмой *отшибе* – *ошибки*. Подробно рифмы из этой строфы рассмотрены выше, проанализируем повторы внутри строфы. Строфа насыщена аллитерациями **д** и **в**, и звуком **а**. Внутренние перекрестные рифмы (как звуковой повтор) *долине* – *отшибе* (совпадает ударение и гласные), *вудьявра* – *у дьявола* (богатый корневой повтор) формируют завершенное, зарифмованное двустигшие, синтаксически выделенное точкой как законченное предложение, что является признаками отдельной строфы. Со вторым двустигшием, начинающимся с параллелизма, дело обстоит так же: звуковой повтор фонемных комплексов **двое** – **две** не и **явра** – **авных** создает перекрестные рифмы, а само двустигшие как единица синтаксически завершено. Первый и второй стихи в конце и третий с четвертым в начале содержат внутренний повторяющийся фонемный комплекс, создающий эффект звукового подхвата. За счет этого строфа читается напевно, немного монотонно с незначительным интонированием вверх в первом и третьем стихе и вниз на втором и четвертом.

Звуковые повторы, помимо архитектурной составляющей, несут в себе широкие ассоциативные и эмоциональные ряды, кроме того, в словесно-

⁵¹⁸ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. Т. 1. С. 43.

⁵¹⁹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 285.

звуковой образности поэзии В.А. Сосноры значительную роль играют аллюзии, например, нетрудно заметить фонемное и ритмическое сходство со стихотворением М.Ю. Лермонтова «Тамара»⁵²⁰: «В глубокой теснине Дарьяла», за счет чего семантика еще более усложняется. В созвучии «Долины Вудьявра» (место имеет конкретное географическое положение – озеро в Мурманской области) с *отшибом дьявола* воплощается и тревога, и ирония. Тревожность связана с образом дьявола, а ирония – с метафорой удаленности местности. Слово *неисправных* также иронично тем, что к ошибкам не применяется. К ошибкам более применимо *неисправимых*, а *неисправный* ближе к техническим устройствам, в смысле неработающий. В данном случае необходимо обратить внимание на созвучие *неисправный* с *бесправный* – так к образу добавляется определенный контекст отсутствия свободы в местах «не столь отдаленных». В дополнение, отметим еще одну неправильность: сочетание *мы двое* должно разделять запятой или тире, без знаков препинания следовало бы использовать *нас двое*. Однако *мы* добавляет в строфу звук [ы], дополнительно утяжеляющий ее, и ошибка принимает форму *мнимой неправильности*.

Следующий пример – строфа из стихотворения «Дом надежд»⁵²¹ – рифмы и стихи строфы уже были рассмотрены выше.

Дом без гвоздя и без доски.
Брильянт в миллиард карат.
Роняют ночью лепестки
на дом прожектора.

Строфа состоит из четырех стихов, зарифмована по типу АВАВ. Рифмы на концах стихов предударные (**доски** – **лепестки**, **карат** – **прожектора**). Внутренние повторы первого стиха рассмотрены выше, в данном случае анализируем более подробно приемы инструментовки всей строфы. Строфа синтаксически разбита на три предложения. Первые два стиха –

⁵²⁰ Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. С. 194.

⁵²¹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 299.

отдельные предложения, создающие отрывистость речи. Вторые два стиха – одно предложение, повышает интонирование, растягивая звуки. Повторы строятся на аллитерации согласных **д, б, р, к** и ассонансов **а** и **е**. Внутренняя рифма внутри стихов: **без – без, брильянт – миллиард**, перекрестные внутренние рифмы первых трех стихов опираются на ударную **я** и схожий фонемный комплекс: **дя – янт – ярд - яют**, в третьем и четвертом стихах повторяется фонемный комплекс: **рон – но – на – ом – про – ор**. Отдельно рифмуются третий и четвертый стих через повтор **роня – ора**. Отдельно стоит отметить метрическую схему строфы. Первый стих – ярко выраженный четырехстопный ямб, и во втором и третьем стихе он также ярко выражен. Однако, в повторе *дом без – и без* ударение редуцировано, таким образом получается четырехсложный размер *○○○○-○○○○*, или пеон, который можно представить как разновидность двусложного. Завершается строфа трехстопным ямбом с пиррихием – все это, вместе с простыми и сложными повторами и внутренними рифмами, создает уникальную ритмику и интонацию, звуковую и эмоциональную окраску.

«Дом без гвоздя и без доски» рождает ассоциативный ряд, связанный с невещественным домом. Повтор «без» к ироничности добавляет тоску и обреченность, как и пушкинское «стоит без окон, без дверей»⁵²². Повидимому, здесь есть аллюзия на образ хрустального дворца – земного рая, где все разумно и предусмотрено, из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?»⁵²³. Вероятна и ассоциация со строительством коммунизма и надежд на «светлое будущее». О таком дворце однозначно в отрицательном ключе высказывался Ф.М. Достоевский в «Записках из подполья»: «Тогда выстроится хрустальный дворец. Тогда... Ну, одним словом, тогда прилетит птица Каган»⁵²⁴. *Дом* – силой навязанный рай. Внутренняя рифма или повтор звуковых комплексов с использованием разговорных форм *брильянт – миллиард* вызывает ассоциации не только с нереальным размером и

⁵²² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. С. 11.

⁵²³ Чернышевский Н.Г. Что делать?: роман. СПб.: Лениздат, 2014. 574 с.

⁵²⁴ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. С. 152.

дороговизной, но и насмешку над этой нереальностью и мнимой привлекательностью (гипербола в функции иронии).

Отдельно отметим общность образа *прожектора* со стихотворением А.А. Блока «Корабли идут»⁵²⁵:

О, светоносные стебли морей, маяки!

Ваш прожектор – цветок!

Однако в стихотворении В.А. Сосноры образ *лепестков прожектора* основан скорее на визуализации игры света и тени, к тому же, с учетом образности *дома*, носят более глубокий метафорический характер, близкий к образу прожектора в поэме М. Цветаевой «Перекоп»⁵²⁶ (см. главку «Прожектор»).

Поэмы и «ритмические рассказы» (1963-1964)

Далее рассмотрим строфу из стихотворения «Начало ночи»⁵²⁷:

О, слушай, слушай, как маразм

приподнимает хвост кометный.

Как ночь мучительна,

мала,

как волчья ягодка,

химерна.

Строфа состоит из четырех стихов, однако, третий и четвертый разбиты на отдельные полустихия. Авторская разбивка дополнительными паузами акцентирует внимание на эпитетах ночи: мучительна, мала, как волчья ягодка, химерна. Строфа написана четырехстопным ямбом (о-о-о-о-). Синтаксически выделены два предложения, разбивающие строфу на два двустихия, также отметим enjambement. Исходя из авторской разбивки строфы, очевидно, что первый и четвертый стихи рифмуются предударной усеченной рифмой: *маразм – мала* – с отличием в две фонемы, впрочем, **р** и **л** близки как сонорные и в качестве опорных согласных вполне согласуются с принципами рифмовки, а также второй и шестой стихи рифмуются аналогично построенной

⁵²⁵ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. С. 54.

⁵²⁶ Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. С. 148.

⁵²⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 392.

предударной рифмой *кометный – химерна* – фонемный комплекса **к(х) – ме – н**. Кроме того, звуковые повторы создают внутреннюю рифму, в строфе трижды повторяется *как*, в дополнение к этому в первых двух стихах в предударной части созвучны **как маразм – кометный**, а также в третьем и пятом стихах созвучны **как ночь – как волчья**. В первом стихе лексический повтор *слушай*, при наличии одического восклицания «О» создает ассоциацию с высоким стилем, однако использование слова из низкого стиля *маразм* иронично противопоставлено одическому началу. За счет перехода от аллитерации шипящих к звонкой **з** и ассонанса **у** к ассонансу **а** стих интонирует вверх, но словно спотыкается на последнем слоге, переходя к следующему стиху, в котором также смешивается низкая лексика с высокой, придавая возвышенному образу трагикомический эффект. Аллитерация **ч** объединяет семантику слов *ночь – мучительна – волчья* в единую ассоциацию, дополненную образом не просто временно краткости, а самой сутью ночи, ее наполнением, сравнимой с волчьей ягодкой – токсичным растением. Образ отравляющего действия ночи усилен образом как «праздной, пустой фантазии, игры воображения, несбыточной мечты и пр.»⁵²⁸.

«Пьяный ангел» (1969)

Обратимся к следующему стихотворению – «Мой ангел уснул...»⁵²⁹ и строфе, содержащей уже рассмотренные рифмы и стихи по отдельности:

Он завтра проснется: «Простор, прояснись!
Небесными мастерами
спускается солнце!»
Солнце... Проснись,
мой ангел, мой марсианин.

Третий стих с четвертым рифмуется повтором *солнце* – прием подхвата. Ярko выражена аллитерация **с, р, н, м** и ассонансы **о** и **а**. Тип рифмы аВСаВ, однако строфа содержит дополнительную, внутреннюю рифму: первый стих

⁵²⁸ Энциклопедический словарь: в 86 т. Т. 73. С. 205.

⁵²⁹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 470.

разбивается на два полустишия после шестого слога, и в первом полустишии *проснется* рифмуется с *солнце*, также созвучны начала первого и пятого стихов: **он** завтра – **мой** ангел. Строфа насыщена двух-трехфонемными комплексами: **ра – про– ор, осн – ясн – есн – аст – солн, ыми – ами – мой – ани**. При очевидной метрической неравномерности строфы и разорванности синтаксиса – авторская разбивка на стихи – звуковые повторы гармонизируют поэтическую речь: разделенные на стихи словосочетания в виде многозначных образов вновь обретают синтаксическую связь. Отдельно отметим, что созвучие *проснись – прояснись* может быть рассмотрено как эпифора, слова не только близки по звучанию, но и смыслу, что делает их взаимозаменяемыми и дополняемыми.

«Дева-Рыба»

Выше рассматривались строфы из четырех стихов, но поскольку объем строфы не ограничивается четырьмя строчками, рассмотрим и другие варианты, например, строфу из двух стихов в стихотворении «Простая песенка»⁵³⁰:

Раем оросило, солнечно и утро...

Во дворе осина, а на ней Иуда.

Строфа из двух стихов, рифма *и утро – Иуда*, с общим ударным гласным, предударным слогом **и** и парными согласными **д** и **т** – фонемный комплекс **иут/д**. Строфа написана шестистопным хореем с двумя пиррихиями (-○○○○-○-○○○-○) – двустопник отчетливо слышен при скандировании (как при чтении силлабического стиха с акцентом не только на ударные слоги, но и на сильные безударные). Простой напевный мотив подчеркивает хорей, часто используемый именно для песен.

Обратим особое внимание на интонацию. Первый стих заканчивается многоточием, что при прочтении следует выделить интонационно, иначе возникнет ощущение барабанной дроби. Звуковые повторы **рае – оро – утро, сило – солн-но** – создают внутреннюю рифму внутри первого стиха, **во – дво**

⁵³⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 612.

– на – да – внутри второго стиха. Строфа сталкивает два образа – Воскресение Христово, принесшую спасение всему человечеству, и смерть Иуды, самоубийством погубившего собственную душу окончательно: доминанта яркого утреннего пейзажа, дополненного образностью радости и счастья завершается видом одинокой осины и тела на нем. Кроме того, отмечается звуковое и ритмическое сходство с известными по статье В.Ф. Ходасевича «Ниже нуля» гениальными «да только с другой стороны» стихами: «Повис Иуда на осине – / сперва весь красный, после синий», вероятен поэтический диалог с С.А. Есениным: «Задымился вечер, дремлет кот на бруссе, / Кто-то помолился: "Господи Иисусе"»⁵³¹, а также ироническая аллюзия на стихотворение В.А. Жуковского «Библия»: «Иуда, ободрись; восходит день спасенья!»⁵³²

Особая структура строфы представлена в стихотворении «Собор...»⁵³³. Строфа интересна тем, что первый стих представляет собой блестящий анжамбеман (см. 1.3.) разрыв синтаксического ряда и переноса его на следующую строку:

Собор,
по камушку разобранный! Орган,
по трубочке растасканный! Орда,
по косточке разъятая! Свобод
не светит. На лице моем аркан.

Строфа из пяти стихов, первый стих усечен до одной хорейской стопы, остальные стихи написаны пятистопным хореем с двумя пиррихиями (♩-♩♩-♩♩-). Рифма abbab, мужская, предударная, ассонансная. Внутренние повторы состоят из анафоры и фонемных комплексов в корнях, суффиксах и окончаниях слов, создавая внутренние рифмы: анафора **по**, повторы **ушк – очк – очк** и **разобранный – растасканный – раз** во втором, третьем и четвертом стихах. В рифме повторяется фонемный комплекс **ор – орг – орд** –

⁵³¹ Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. С. 38.

⁵³² Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 199.

⁵³³ Соснора В.А. Стихотворения. С. 619.

од – арк, составляющие комплекс фонемы также рассредоточены по строфе. Отдельно отметим корневое созвучие **собор** – **разобранный**. Таким образом, внутренние повторы вновь выступают в качестве основы архитектоники строфы, ритмообразующим и рифмообразующим фактором. В строфе упорядочены и повторяются стихи и созвучия в клаузуле, первый усеченный стих создает акцент на единственной стопе первого стиха, а затем на последних стопах всех остальных. Строфа интонационно-эмоционально завершена и задает интонацию торжественности и иронического возмущения – гиперболизированные образы разрушенных символов усилены тремя восклицательными знаками и задают интонирование вверх. В противовес торжественности, также посредством анжамбемана, представлен образ свободы, однако ее истинное лицо раскрывается в последнем стихе уже без восклицания. Звонко звучащие фонемы г и д в клаузулах в последней срывается на глухую к.

Одной из многих вероятных интерпретаций может быть ирония над так называемой хрущевской оттепелью и последующим ужесточением цензуры – *свобод не светит – разбирающей по косточкам и по трубочкам*. О невозможной вьедливости цензуры писал Е.А. Евтушенко в книге «Волчий паспорт», называя ее «лучшей читательницей», отдельно отмечая послесталинскую цензуру.

Последняя синтаксическая единица строфы *На лице моем аркан* выделяется дополнительным фонемным набором л – ц – м и художественным приемом – катахреза: аркан – петля, накидывается на шею, но не на лицо. Образ *аркана* непосредственно связан со звучанием слова, приближенным к хрипу, представляясь образом ограничения дыхания поэта, а дыхание поэта – это стихи. Возможно, стих содержит автобиографический элемент – сказалось отшельничество В.А. Сосноры и утраченный к нему интерес печати. С другой стороны, возможна аллюзия на образ человеческого лица, представленного в

стихотворении Н.А. Заболоцкого «О красоте человеческих лиц»⁵³⁴ («Есть лица, подобные пышным порталам»), на образ лица с дыханием: «Струилось дыханье весеннего дня».

Верховный час (1979)

В заключение рассмотрим необычные строфы, состоящие из трех стихов, одна строфа из стихотворения «Десять лет спустя»⁵³⁵, другая – из «Прощанье Аристофана»⁵³⁶:

Мне Леонардо
лишь гений лица,
но не кисти.

Схему традиционного пятистопного дактиля В.А. Соснора разбивает на три отрезка, причем линия раздела не совпадает со стоподелением, в результате чего создается эффект ритмической неупорядоченности, едва ли не верлибра, хотя по факту – регулярный размер. А потому и ритм и ощущение рифмы держится на внутренних повторах в стихах: **мне – ле, ли – ни – ли, ки – ти**, и между стихами: **леона – но не** и **лица – кисти**. Таким образом, строфа отличается наличием внутренней рифмы с полным отсутствием созвучий в клаузуле, что противоречит признакам строфы, поскольку отсутствуют два основных фактора: повторяемость сочетания рифмующихся стихов и упорядоченное чередование клаузул. При этом интонационно-синтаксическая завершенность сохраняется. Нарушение условий построения строфы нивелирует обилие внутренних повторов и основанных на них рифм.

В структуре строфы присутствует мнимая неправильность или вероятный эллипсис: Вводное выражение *по мне* (по моему мнению) редуцировано до короткого *мне*.

⁵³⁴ Заболоцкий Н.А. Собрание сочинений: в 3 т. / Предисловие Н. Степанова; Примеч. Е. Заболоцкой, Л. Шубина. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. С. 278.

⁵³⁵ Соснора В.А. Стихотворения. С. 680.

⁵³⁶ Там же. С. 702.

Строфа вызывает ассоциации вызова искусству. Научный, технический, медицинский и художественный гений Леонардо вступает в диссонанс с короткой строфой и ограничением *лишь гений лица*.

Строфа из стихотворения «Прощанье Аристофана» также состоит из трех стихов:

Привет, птицы,
европ, азий,
билет — в климат!

но в данном случае (в отличие от предыдущего примера) каждый стих метрически идентичен (♩---♩|♩---♩|♩---♩). Рифмы в привычном понимании нет. К примеру, первый стих рифмуется с третьим в начале: *привет, пти* – *билет в кли*, а в первом и втором стихе созвучны комплексы **прве** – **еврп** и **цы** – **зий**. Таким образом, в организации строфы главную роль играют повторы, созвучия – составляющие внутреннюю рифму строфы, повторяемость стихов (без упорядоченного повтора совпадений в клаузулах) и интонационно-синтаксическая завершённость. Строфа интонирует вверх за счет восклицания в ее завершении.

Вся строфа – создание ироничного образа отправляющихся на отдых в страны с теплым климатом, но не свободных, как птицы, а с обязательным наличием билета.

Другой тип строфы – из четырех стихов, с усеченным последним. Пример строфы из стихотворения «Я лишь просил...»⁵³⁷:

я лишь просил: не нужно! не удержим!
не разбивайся, жено, о талант!
не отнимай последнюю надежду! —

Не отняла.

Размер шестистопный ямб с пиррихией (♩-♩-♩-♩♩♩-♩|♩♩♩-♩-♩♩♩-), усеченный стих сохраняет пиррихий и последний ударный слог (♩♩♩-). Рифма АВАВ. Первый и третий стих рифмуются заударной рифмой с общими

⁵³⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 672.

ударным гласным и опорным согласным, с повтором комплекса **держ – дежд**, второй с четвертым рифмуются предударной рифмой с общим ударным и опорным согласным, с повтором комплекса **отгла**, который также повторяется в начале третьего стиха. Повтор **осил – осле** создает внутреннюю рифму между первым и третьим стихом.

Строфа интонирует вверх по нарастающей за счет лексического повтора *не* и восклицательных знаков, апогей достигается в стихе *не отнимай последнюю надежду!* Усеченный стих обрывает подъем, но может быть прочтен как с надеждой, так и обреченно. Строфа создает ассоциацию с оправданием и мольбой, использование церковнославянизма «жено» в обращении отсылает к Евангелию; здесь не только параллель к словам Иисуса, своеобразная «проповедь», духовное – в смысле высокого отношения к творчеству – предостережение поэта, возможно, и не без иронического подтекста, но и образ мольбы не к человеку, а к святой.

Можно заметить, что обрыв стиха несет особый интонационный и эмоциональный заряд – безнадежность.

2.3.2. Роль словесно-звуковой образности в создании внутренней формы стихотворений В.А. Сосноры.

Понятие «внутренней формы» прежде всего ассоциируется с филологическими работами А.А. Потебни, согласно которым, как отмечает Ю.И. Минералов, внутренняя форма имеет сложную организацию «внутренняя форма слова – словосочетания – фразы – строфы – абзаца – главы – части... – вплоть до внутренней формы произведения как целого»⁵³⁸. Внутренняя форма поэтического произведения – это образ, кроющийся как в непосредственном (внешнем) значении элементов синтаксиса (слов, словосочетаний и т.д.), так и в ассоциативном значении (внутреннем). Однако поэтическое произведение, как мы уже выяснили, включает в себя не только синтаксис, но и звук, который относится к одному из важнейших факторов

⁵³⁸ Минералов Ю.И. Сила слова // Шестое чувство. 2008. № 1. С. 40–42.

стиха. А раз звук – фактор стиха, следовательно, он может стать соорганизатором внутренней формы. Поэтому словесно-звуковая образность также играет одну из ведущих ролей в архитектонике стиха, в создании символа, образа и внутренней формы стихотворения.

Тиетта

«А ели звенели металлом зеленым!..»⁵³⁹ – сложное по звучанию, архитектонике и образности стихотворение. Оно относится к 1963-му году, напечатано в составе книги «Тиетта». «Тиетта» – хибинская научная станция АН СССР, построенная в тридцатые годы на берегу озера малый Вудьявр (Мурманская область), сгорела во время Великой Отечественной войны. Тиетта по разным данным в переводе с саамского «нечто необыкновенное, важное, значительное» и «знание, школа», В.А. Соснора приводит свой вариант перевода – мечта.

Стихотворение состоит из четырех строф, каждое из которых авторски разбито на разное количество стихов – 6-6-7-9, в сущности, сводящихся в четыре катрена четырехстопного амфибрахия. Экспозиция стихотворения открывается временным фрагментом (противительный союз а), в котором образы елей продолжают переливаться разными оттенками зеленого с металлическим блеском. В первом стихе уже проявляется и образ времени в целом, в котором существуют ели. Два образа раскрываются параллельно:

Их зори лизали!

Морозы вонзались!

Небольшой временной фрагмент разворачивается в образ веков и закольцовывается повтором первого стиха, также с восклицанием, но в последующих стихах художественная картина трансформируется, создается эффект олицетворения и в статический вековой пейзаж привносится обычный человеческий хаос: Коньками по наледи! / Гонгом вокзальным!».

На макроуровне в стихотворении создаются два крупных образа: человека и зимы. Первый раскрывается олицетворением елей, которые

⁵³⁹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 281.

приобретают черты живого, хрупкого и в то же время воинственного: зеленеет, как известно, медь, которая входит в состав сплава памятников и колоколов. Вместе с тем прослеживается и образ армии – одинаковых людей-солдат: *Был купол у каждой из елей заломлен* – купол ассоциируется преимущественно с церковью, но также может указывать на ерихонку, шлем русских воинов, и советскую буденовку.

Человек раскрывается и в эпитетах: *деревянны* – «мнимая неправильность» – краткая форма следует из относительного прилагательного, что противоречит грамматическому правилу, однако создает образ некоторого «оболванивания», обезличивания, т.е. идеологизации умов живых людей: *теплотворны* – не только дополняет внутреннюю форму образа семантикой слова с двумя корнями, но и усложняет недосказанным *хладнокровны*. Слово *сердцевинны* (по-видимому, является авторским неологизмом) – концертирует в себе и сердце, и чувство вины, и философски осмысливает человека как центр вселенной. К тому же, дополняется конфликтом, заложенным в самом слове, а именно несение повинности – та же «поэтическая вольность», «мнимая неправильность», что и в слове *деревянны*. А кроме того, яркое созвучие с *винный* (например, напиток) добавляет иронию, намекая на крылатое выражение: истина в вине.

Образ живого человека укрепляется стихом *любым миллиграммом своей протоплазмы*. Протоплазма – это «вещество, составляющее основу клетки животного и растительного организма», что также намекает на принципы антропоцентризма.

Второй образ – зима. В стихотворении *зима вонзается морозами, не помедлит* – устойчивое выражение *скор на расправу, не поминдалит* – трансформированное в жаргонизм *не миндальничать* – не будет излишне мягка (например, к врагу, и не важно какому: внутреннему или внешнему). Важный эпитет – такие *безбожные* зимы – намекает и на положение церкви и на жестокость времени (революция, война), однако также может и указывать на библейские мотивы: «многими скорбями надлежит нам войти в Царствие

Божие» (Деян. 14, 22), или: «от скорби происходит терпение, от терпения опытность, от опытности надежда» (Рим. 5,3–4).

Примечательно и то, что зима – явление периодическое и неизбежное, то, на что человечество не способно повлиять, с чем приходится мириться, и *ели* ждут праздника или праздности, завершения *безбожной зимы*. Они вынуждены *притворяться металлом*, скрывая свою *сердцевинную* сущность. Образ зимы – неподвластное человеку явление, период истории, сочетающий трудности, боль и лишения. В контексте притворства раскрывается невозможность полного перевоплощения дерева в металл, что намекает на полемику с известным романом Н.А. Островского «Как закалялась сталь».

Стихотворение «Мы двое в долине Вудьявра...»⁵⁴⁰ также относится к 1963-му году и входит в книгу «Тьетта». Состоит из четырех строф, первая строфа – трехстопный амфибрахий, вторая и третья разбиты автором на шесть и пять стихов, хотя также восстанавливаются в два катрена. Третья строфа выглядит как отдельное стихотворение, состоит из семнадцати стихов, последний стих разделен на два, размер также сохранен. Стихотворение насыщено ассонансами *е* и *а*, аллитерациями *л* и *з*. Стихотворение написано от первого лица, т.е. появляется выраженный лирический герой – поэт. Первая строфа и заглавный стих – аллюзия на лермонтовскую «Тамару»⁵⁴¹: «В глубокой теснине Дарьяла», в котором отчетливы два главных образа: путника («Шел воин, купец и пастух») и манящей его погибели в образе прекрасной царицы Тамары («Прекрасна, как ангел небесный, / Как демон, коварна и зла»). В стихотворении Виктора Соснора также два главных образа: поэта-путника (лирический герой) и Севера, с прописной буквы, что подразумевает персонафикацию: номинацию или одушевление образа.

Первая строфа задает «дьявольский» дуалистический образ, используя ироничное сравнение живописной долины двух озер, малого и большого

⁵⁴⁰ Соснора В.А. Стихотворения. С. 264.

⁵⁴¹ Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. С. 194.

Вудьявра, с *отшибом дьявола*. Общие фонемные комплексы переносят значение с дьявола на Вудьявр и сообщают чувство тревоги и обреченности.

Вторая строфа продолжает раскрытие образа путника: *Я с тенью. / Я, тень наводящий* – дуалистический образ сливается из *мы* в *я* и тут же раздваивается на *я* и другой. Другой рождается с помощью *Я* и неотлучен от *Я*. Эпитеты *нестоящий* и *ненастоящий* определяет *север* – образ среды, в которой движется путник. При этом север тоже не безличен: сверкает клыками, суровый... Однако, ироническое отношение лирического героя очевидно: «Суровый какой!» – отчетливо слышны снисходительность по отношению к неоднозначному образу *севера* как трудной среде (творческой, социальной).

Образ путника и среды в полной мере раскрывается в четвертой строфе. Второй стих начинается с анжамбемана, что подчеркивает не только правила движения: *по правилам лыжевозженья* – неологизм, отсылающий к правилам лыжни: при просьбе следующего позади лыжника, необходимо уступить лыжню, сойдя ненадолго в сторону. Образ пути – лыжни – сопровождается характеристикой лирического героя, данной им самим:

иду, ибо всем написавший,
пигмей, формалист, вырожденец,
поющий ночные пейзажи
своих городов отсыревших,
поющий своих пешеходов,
скоробившихся в скворечнях
и в чернорабочей пехоте.⁵⁴²

Здесь представляется трансформация образа поэта: *ибо всем написавший в поющего*.

В контексте книги и образа елей-людей, пигмей – это не только человек «величиной с кулак», в переводе с греческого, но и вид ели – Пигмея.

⁵⁴² Соснора В.А. Стихотворения. С. 286.

Пушистые, рыжие рыбы – образ, вероятно рожденный под влиянием моды на пышные шапки: само представление плывущих косяков подобных человеко-рыб, *заведённых будильником*, иронично. Кроме того, раскрывается образ *рыбы* как уже потерянного христианского символа – *с глазами косыми и злыми*. Через немного измененный, но все-таки повтор *косыми и злыми глазами* сопоставляется два образа – рыб и снежинок – совершенно разные семантически и фонетически, тем не менее наделённые общими чертами. В контексте образа севера и *безбожных зим*, а также нескончаемого потока хулы на христианство в начале XX века (Еженедельная газета «Безбожник») художественный образ гонимого путника вполне согласовывается с образами некоторых поэтов того времени и выглядит как аллюзия. Например, в стихотворении «Долой Христа»⁵⁴³ А.И. Тинякова, написанного также трехстопным амфибрахийем, Христос описывается как *палестинский пигмей и вырожденец*.

Стихотворение завершается хаосом, творящимся вокруг поэта-путника, пропускающего всех вперед: *Идите!* – и видящего, как за уходящими вперед следует погоня.

В стихотворениях «А ели звенели металлом зеленым!...» и «Мы двое в долине Вудьявра...» отмечается авторская разбивка строф и сложные, многоплановые образы, взаимодействующие друг с другом как на уровне стихотворного синтаксиса (анжамбеман, повторы стихов), так и на словесно-звуковом – фонемные комплексы проникают в созвучные слова и в последовательно развертываем образе расширяют его семантику. Столкновение двух разных в семантике и фонетике образов переносит их значения друг в друга, многократно усложняя и расширяя внутреннюю форму слова, образа и всего произведения.

«Книга Юга»

⁵⁴³ Тиняков А.И. *Ego sum qui sum*: Третья книга стихов 1921-1922 гг. / А. Тиняков. Л.: Изд. авт., 1924. С. 22.

Стихотворение «Дурачиться...»⁵⁴⁴, 1963 года, снабжено эпитафией «И все же наша жизнь – легенда!», что отсылает к арии Германа из оперы Чайковского «Пиковая Дама»: «Что наша жизнь? Игра!» в исполнении Владимира Атлантова, и в этом заключается ирония: стихотворение – несогласие, пародия на арию, передающая и музыкальную ее составляющую, и смысловую. Форма самого несогласия на утверждение «жизнь – игра!» и далее по тексту арии выражена в ответе «И все же наша жизнь – легенда!».

Пафос произведения, в ответ на пессимистическую арию Германа, мягко говоря, жизнеутверждающий. Стихотворение написано больше в жанре «либретто», что отсылает к опере, зародившейся в Италии (возможно поэтому и «Книга Юга»).

Богатство восприятия слова В.А. Соснорой позволяет очень разнообразно трактовать его произведения, а с учетом общей символичности его стихов, даже слишком широко. Параллелизм *Дурачиться, читать сказанья* (повторяется в первой и третьей строфе) может быть воспринят, к примеру, как читать, в смысле выступать получателем информации, так и в смысле выступать в роли ее источника, и даже интерпретировать сказания на свой лад. Сказания могут выступать и историческими, и легендарными и просто мимолетными высказываниями. *Дурачиться* тоже может восприниматься двояко: выступать шутником, либо глупцом, которого вечно дурачат, то есть обманываться. Данный повтор уже дает широкое поле интерпретации несмотря на то, что в первом случае фраза уточняется метафорой *страниц пергаментных мерцанье*, что может пониматься как люди, встречи, минуты, или *вдох-выдох* – согласовывается с последним двуступенчатым, однако вдох и выдох тоже своеобразные метафоры, раскрывающиеся в последней строфе. Вся первая строфа пронизана звуковыми повторами, рифмующими стопы, полустишия, стихи, и в то же время пропитана глубокой иронией, особенно в оборотах: *предавать осанне*, можно сказать оксюморон, предать можно анафеме (своеобразный антоним осанне, который встречается далее по

⁵⁴⁴ Соснора В.А. Стихотворения. С. 302.

тексту), осанна – это молитва, восклицание, радость, спасение и в то же время *героя предавать* – двойное восприятие и в смысле предательства (опорочить перед светом), и в смысле возвышения до святого, тут же повтор *осанне-осенять* – ирония в том, что и к героям и к мерзавцам отношение одинаковое. Та же ирония слышится в повторах *мерцанье – мерзавцев*.

Вторая строфа вновь пропитана иронией. Ярко выражено созвучие *мечи* и *чаны чернильного позора* – яркие метафоры писательских атрибутов. Перо в руках мерзавца будет пострашнее меча в руках героя, пусть и мерзавца, а *свирепость* в желании просветить приводит к очередному оксюмору:

учить анафеме мальчишек,
а старцев – грации танцоров.⁵⁴⁵

Слово – главное оружие просветителей, но слово может быть использовано и во зло. Описанный выше образ – *предавать осанне* – получает развитие в новом образе – *учить анафеме*. Корневой повтор *старцев – грации* добавляет образу доли комизма и абсурда.

В третьей строфе вновь возвращаемся к повтору первой строфы, с той же иронией, но без уточнения: «Дурачиться, читать сказанья», однако, далее в строфе раскрывается первый стих в том ключе, что **властителей – лобастых** (ирония над наличием ума, над сложностью и витиеватостью высказываний, нацеленных на обман), а также над заискиванием, двуличием и лицемерием: *глазеть в глаза* – образ заискивания, *лазурь* – образ небесной чистоты и честности, на деле выходит улыбка, вызванная ненавистью.

Окружающий мир героя передается разнообразными образами:

Земля моя! Пчела! Дикарка!
Печеным яблоком в духане!

Выделенные в отдельную строфу образы фонетически согласуются с другими: *сказанья – знаменья – мерзавцы – позор – лазурь – глаза – Земля моя!* – завершающая метафора от планетарных масштабов, до двора, а сверх того – возделываемое поле поэзии; *читать – учить – мечи – Пчела!* – и в то же время,

⁵⁴⁵ Соснора В.А. Стихотворения. С. 302.

приняв восклицание «Земля!» за гиперболу, а «Пчела!» за литоту, можно сделать вывод, что лирический герой вдыхает буквально все, от большого до малого, всего, что происходит вокруг. И конечно, *дурачится – дикарка – духан – вдыхать – выдыхать* – образы самой жизни. Вполне естественно, что все образы взаимодействуют друг с другом не только через фонемные комплексы, но и перекрестную семантику, сводимую к метафоре создания своей жизни, своей *легенды*. Стихотворение завершается возвращением к эпиграфу – как бы замыкая круг. Сам образ жизни-легенды может быть аллюзией на романную трилогию Ф.К. Сологуба «Творимая легенда» («Навыи чары») – яркое проявление символистского жизнотворчества.

В последнем трехстишии: *Иду я, / сказочно вдыхая / и легендарно выдыхая* – авторский стихотворный синтаксис передает движение, вдох и выдох – пропуск мира через себя, мерцанье (событий, судеб) как отражение движения героя – каждое действие выделено в стих, а кроме того, передает отношение героя к жизни – *легенда!*

Поэмы и «ритмические рассказы»

Стихотворение «Начало ночи»⁵⁴⁶ в словесно-звуковой образности представляется ироническим ответом Б.Л. Пастернаку на стихотворение «Зимняя ночь» 1946-го года⁵⁴⁷. Четкому ямбу Пастернака противопоставлен ямб с обилием пиррихий, создающих уникальный ритмический рисунок, тем не менее с узнаваемыми пастернаковскими нотками.

Старая Ладога с начала сороковых годов становится очень популярной среди ленинградских художников – напротив села находился дом творчества художников «Старая Ладога». На начало шестидесятых приходится пик этой популярности. С другой стороны, аллюзия на стихотворение Б.Л. Пастернака становится аллюзией и на роман «Доктор Живаго», из-за которого началась травля писателя, по общему убеждению, приведшая в 1960-м году к преждевременной смерти. Кроме того, стихотворение «Начало ночи»

⁵⁴⁶ Соснора В.А. Стихотворения. С. 392.

⁵⁴⁷ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 4. С. 533.

завершает книгу В.А. Сосноры, а следовательно, подытоживает некоторые темы всей книги.

Начинается стихотворение катахрезой *пылала мгла* с ироническим продолжением – *и, следовательно – алела*. В высшей степени краткое художественное описание горящего, с обилием красных оттенков заката одним словом трансформируется в сложный образ мглы. Мгла и яркий закат – два противоречащих друг другу образа (ср. пушкинские строки: «На холмах Грузии лежит ночная мгла», написанные ямбом, но шестистопным, также с пиррихием), тем не менее сливаются воедино. Далее следует гиперболизированный образ: *Зима нагела, как могла: | ей вся вселенная – арена* (ср. с пастернаковским *Мело, мело по всей земле | во все пределы*).

Вторая строфа представляет художественное описание зимней деревни:

И избы иней оросил.

(Их охраняли кобелями.)

И ворон,

воин-сарацин,

чернел,

налево ковыляя⁵⁴⁸, –

с важным уточнением в скобках, намекающем на необычность поселка – скорее всего речь идет о ссылке или о плене. В строфе возникает новый образ – ворона-сарацина. Созвучность и противоречивость слов сливается в единый образ с богатой внутренней формой. Отдельно отметим, что в строфе представлено два цвета – белый (иней) и черный. Звуковое сочетание иней – оросил также сближает два близких, но различных образа: инея (утренних заморозков, седины) и росы/орошать (образ утра, свежести) и усложняет семантику, в то же время и иней и роса выпадают по утрам, в то время как «над Ладогой пылала мгла». Поэт словно сталкивает тьму и свет, утро и сумерки.

⁵⁴⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 392.

На этом дуалистическом фоне возникает образ избы. Удивительное сходство образности обнаруживается и со стихотворением Д.Д. Бурлюка⁵⁴⁹:

Когда у изб белелися погоны
И в зареве родимый край горел.

Образность стихотворения еще более усложняется новым символом – вороном. Символ ворона сам по себе многообразен, а в связке воин-сарацин дает более широкое поле для интерпретации. В контексте созвучий, цитат и реминисценций «особо значима “Баллада Эдгара По” – произведение, завершающее линию постмодернистских палимпсестов, начатую циклом “Ямбы, темы, вариации» 1965 года”»⁵⁵⁰, особенно созвучие «И кроме – не было ворон» с одиноким вороном и знаменитым «Never more».

В третьей строфе заметно выделяется стихотворный синтаксис:

И кроме – не было ворон.
С ним некому – в соревнованье⁵⁵¹.

Каждый из стихов обладает своим фонемным комплексом, пересекающимся в предударной части клаузулы, однако рифмы в общепринятом понимании нет – каждый стих обладает внутренней рифмой. Кроме того, синтаксис каждого стиха сжат – эллипсис или то же «сгибание синтаксиса» посредством тире.

В четвертой строфе внимание читателя перенаправляется внутрь избы с образом зреющего художественного замысла, рифма *ворон – лимон* сближает два разных образа, дополняя внутреннюю форму образа новыми смыслами. Богатая анафорическая рифма *и скрылся (ворон) – искрился (грифель)* – оба образа обладают общей цветовой характеристикой (блестящий – черный) – переносит отдельные свойства на единый образ творчества. Кроме того, наделяет черный цвет свойствами белого.

⁵⁴⁹ НКРЯ (ruscorpora.ru).

⁵⁵⁰ Новиков Вл. Книга книг. «Верховный Час» в судьбе поэта Виктора Соснора // Звезда. 2015. № 2. С. 231–239
⁵⁵¹ Соснора В.А. Стихотворения. С. 392.

⁵⁵¹ Там же. С. 393.

По звуковому метру *шабаш* читается с ударением на второй слог. Слово обладает рядом значений, например, суббота, праздник, день молитвы; отдых, конец работе, пора отдыха. Произносимое с ударением на первый слог, *шабаш* по средневековым поверьям означал сборище ведьм. В дополнение, с ударением на второй слог *шабаш* в просторечном выражении означал то же, что и *баста* – довольно, достаточно, кончено. Глубокий грим ночи как бы заикливает стихотворение, возвращаясь к алому цвету мглы.

Грифель карандаша, возможно, финальная емкая аллюзия на разработку темы творчества: «Грифельная ода» О.Э. Мандельштама⁵⁵² и последняя, написанная мелом на аспидной доске ода Г.Р. Державина «Река времён в своём стремленьи...»⁵⁵³ – одно из самых известных стихотворений в русской поэзии.

2.3.3. Поэтический цикл В.А. Сосноры:

словесно-звуковая образность и архитектоника

Поэтический цикл – явление в поэзии сложное, но при обширном объеме накопленного материала требует дальнейшего «теоретического осмысления»⁵⁵⁴. В самом широком понимании поэтический цикл – это ряд произведений, объединенных хотя бы одним общим признаком: темой, героем, адресатом, образом и пр. В начале XX века понятие «цикл» в значении жанрового образования вводили сами поэты (В.Я. Брюсов, А.А. Блок, К.Н. Бальмонт, А. Белый), понимая широкие возможности циклизации, в предисловиях давали некоторые разъяснения для верного понимания цикла.

В жанре поэтического цикла поэты видели ансамбль стихотворений со сложным взаимодействием между стихотворениями и контекстом. Стихотворения в поэтический цикл автор объединяет, руководствуясь своим внутренним пониманием этого жанра, большое внимание уделяя не только семантике названия, но и внутренним цикло образующим связям, которые и составляют архитектонику цикла.

⁵⁵² Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. С. 134.

⁵⁵³ Державин Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. Т. 3. С. 235.

⁵⁵⁴ Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: ТГУ, 1992. С. 5.

Феномен цикла чаще всего изучается посредством анализа стиля поэтических циклов поэта. Материала в этой области накоплено много, и научных работ в направлении теоретического осмысления также достаточно: М.Н. Дарвин.⁵⁵⁵, Л.Е. Ляпина⁵⁵⁶, И.В. Фоменко⁵⁵⁷. В данном параграфе мы рассмотрим поэтические циклы В.А. Сосноры с точки зрения словесно-звуковых образов (как одной из цикло-образующих связей). К контексту книги будем прибегать по мере необходимости, поскольку книга требует к себе большего внимания и более детального изучения.

Цикл из четырех стихотворений «Февраль»⁵⁵⁸ написан в 1965 году и входит в книгу «Темы». Согласно терминологии М.Н. Дарвина, относится к «авторскому»⁵⁵⁹ типу цикла, однако трудно выяснить «первичен» цикл или «вторичен», т.е. создан авторским замыслом или собран из независимо написанных стихотворений.

Семантика названия цикла «Февраль» может быть истолкована широко, связана и с историческими событиями, и с зимней порой, и с фонетикой самого слова. Февраль – знаковый месяц в русской истории. Самое знаменитое событие для России – это, конечно, Февральская революция 1917-го года, еще одно интересное событие произошло в феврале 1937-го (пленум ЦК, возвестивший начало «большого террора»), также интересен XX съезд КПСС (февраль 1956 года) и доклад Хрущева о культе личности Сталина. В феврале (18.02.1964) проходил показательный суд на И.А. Бродским под лозунгом «Суд над тунеядцем Бродским». С точки зрения времени года, февраль может быть как морозными, так и теплым, снежным и слякотным – месяц непредсказуемый.

⁵⁵⁵ Дарвин М.Н. Русский лирический цикл Пробл. истории и теории: На материале поэзии первой половины XIX в. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. 137 с.

⁵⁵⁶ Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. 279 с.

⁵⁵⁷ Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика Твер. гос. ун-т. Тверь: ТГУ, 1992. 123 с.

⁵⁵⁸ Соснора В.А. Стихотворения. С. 379.

⁵⁵⁹ Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Учебное пособие. Кемерово, 1983. С. 20.

Название «Февраль» отсылает к стихотворениям Б.Л. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать...»⁵⁶⁰ и В.В. Маяковского «Февраль»⁵⁶¹, возможно, к стихотворению В.Я. Брюсова «Февраль»⁵⁶². Само слово «Февраль» используется только в первом стихотворении, но встречается четыре раза – по числу стихотворений в цикле – далее его образ присутствует исключительно в контексте.

Рассмотрим пересекающиеся художественные методы и приемы инструментовки, составляющие архитектонику стихотворений как единого цикла. Все четыре стихотворения независимы и написаны одним размером – четырехстопный ямб (♩-♩-♩♩-♩) с одним, редко двумя пиррихиями, рифма АВАВ, преимущественно предударная, основанная на созвучиях фонемных комплексов, прослеживаются общие черты ритмического рисунка. В стихотворениях отмечается плавная нисходящая интонация, однако в последней строфе второго стихотворения ярко выражено восходящее интонирование. Первое и третье стихотворение состоит из семи строф, второе и четвертое из пяти (в последнем стихотворении пятая строфа разбита на два двустишия), следовательно, все четыре стихотворения идентичны, с точки зрения формы.

Все четыре стихотворения содержат перекрестные и общие словесно-звуковые образы, благодаря которым собираются в единый цикл. Как уже было сказано, *февраль* используется только в первом стихотворении, в остальных же используется образ, возможно, созданный с помощью аллюзий на стихотворение Пастернака: «Достать чернил и веселится» – «достать чернил и плакать», «А сад был вылеплен из снега» – «где, как обугленные груши», «по фетровым снегам двора» – «под ним проталины чернеют», «Какие слезы на губах» – «слагаются стихи навзрыд», причем аллюзиями автор полемизирует с Пастернаком, иронично противопоставляя два образа *февраля*.

⁵⁶⁰ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. 4. С. 62.

⁵⁶¹ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 8. С. 53.

⁵⁶² Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. С. 450.

Ирония – стержень в поэзии Сосноры – воплощается в следующих словесно-звуковых образах. Например, *Дитя в малиновых рейтузах / из снега летит корабли*. К приземленному и немного умильному образу играющего неразумного ребенка, привнесены христианские мотивы – высокая ассоциация – малиновый звон, возможно двойная аллюзия на стихотворение Н.С. Гумилева «Городок»: «И гудит малиновый звон / Речью мудрою, человеческой»⁵⁶³, и на стихотворение В. Хлебникова «Кавэ-кузнец»: «Где красный стан с рожденья бедных / Скрывал малиновый передник»⁵⁶⁴. Выразительное сочетание *из снега корабли* добавляет ассоциацию чистой и хрупкой судьбы, наделяя образ Дитя свойствами Творца: «И создал Господь Бог человека из праха земного» [Бытие 2:7]. Другой – *и каждый глаз у них, как глобус* – выражается сравнением, тяготеющим к броской метафоре, гиперболе и катахрезе. И, наконец, *адресованы умы* – ироничный образ ограниченного ума – образ применяется в отношении другого образа – *порхающих почтальонов. Какая Феникс улетела? / Какой воробыш прилетел?* – иронично раскрывается образ размена великого на мелкое. Ирония достигается эффектом солецизма посредством эллипсиса (пропущено слово *птица*, а слово Феникс грамматически м.р.), а также сопоставлением образов Феникса и воробыша (в пренебрежительно уменьшительном виде). *По телефону обещаю / знакомым дамам дирижабли. / По вечерам обогащаю поэзию родной державы* – стилевой контраст слов высокого стиля (поэзия, держава) и обычных (телефон, дирижабль) с эффектом гиперболизации. Глубокой, почти точной рифмой *обещаю – обогащаю* создается сливающийся воедино образ. В рифме *дирижабли – державы* также ярко выражена ирония – гиперболические образы и стилевой контраст на фоне выраженного фонемного повтора. *Держава* созвучно с фамилией одного из крупнейших поэтов России – Державин: «Един есть Бог, един Державин...»⁵⁶⁵. К примеру, тема

⁵⁶³ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Воскресенье, 1999. Т. 3. С. 100.

⁵⁶⁴ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. С. 198.

⁵⁶⁵ Державин Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. Т. 3. С. 420.

стихотворения Державина «На тщету земной славы»⁵⁶⁶ и тема цикла – содержат общий образ тщетности существования, но, в отличие от державинских возвышенных мотивов, В.А. Соснора представляет все в более выраженной иронической манере. Примечательно сходство размеров произведений: *поэзию родной державы - Един есть Бог, един Державин.*

Ирония проявляется и в эффемизме: *Что не порхает, то плывет* - через эллипсис поэт жестоко иронизирует на тему разделения искусства: высокий – низкий стиль, идеологически правильное и нет.

Ирония слышна и в строках *из простоквашнего кувшина / и выкинем кувшин в окно* – представленный уничижительно образ луны и вечного источника. Не ироничный образ кувшина встречаем у С.А. Есенина в стихотворении «Хулиган»⁵⁶⁷:

Взбрезжи, полночь, луны кувшин

Зачерпнуть молока берез!

Словно хочет кого придушить

Руками крестов погост!

У О.Э. Мандельштама кувшин – «Длинной жажды должник виноватый»⁵⁶⁸ и, конечно, у А.С. Пушкина в стихотворении «Царскосельская статуя»⁵⁶⁹, на тему басни Лафонтена «Молочница и кувшин», о разбитом кувшине из которого льется неиссякаемый источник. С другой стороны, «Куку, кувшин!» – образ кукушки – повторения, эпигонства, мелких ссор и тщеславия (эпиграмма Г.Р. Державина «На Сороку в защищение Кукушек» или эпиграмма А.П. Сумарокова, посвященная москвичам «На кукушек в Москве»⁵⁷⁰).

Ирония присутствует в развёртывании образа среды поэта: *от двора в подлунное отчество: по фетровым снегам двора, бардак, на дне двора, под*

⁵⁶⁶ Державин Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. Т. 1. С. 721–725.

⁵⁶⁷ Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. С. 153.

⁵⁶⁸ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. С. 239.

⁵⁶⁹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. С. 182.

⁵⁷⁰ Державин Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. Т. 3. С. 190.

мусорною урной и в моем отчестве подлунном – отчетливо слышатся пушкинские строки:

И славен буду я, доколь в подлунном мире

Жив будет хоть один пиит⁵⁷¹

и аристотелевское разделение мира на подлунный и надлунный.

В архитектонике цикла в образовании внутренней формы особое место занимают словесно-звуковые повторы и пересекающиеся образы. Они обогащают внутреннюю форму, создавая и дополняя различные образы и ассоциации, и, «чем больше таких повторов, тем богаче эмоциональный ореол – и содержательнее образ»⁵⁷², соответственно содержательнее и общий признак цикла.

Центральный образ поэта проходит через все четыре стихотворения цикла. В первом стихотворении он представляется *веселым нищим*, и как *принц принципиальных пьяниц*, во втором – в размышлениях от первого лица, в третьем – *бездельник Ниццы, веселый нищий, мудрец с малиновой душой*, в четвертом – вновь в размышлениях от первого лица, но уже в образе автора. Всеми четырьмя стихотворениями цикла создается хронология «которая должна стать “канвой”, рождающей иллюзию сюжета»⁵⁷³, то есть сближение с другим жанром – поэмой, однако ощущения ошибочны, поскольку, несмотря на пересечение образов, каждое стихотворение представляется независимым. Первое стихотворение предстает преамбулой, погружением читателя в мир поэта с представлением героя, второе написано от первого лица с элементами диалога, вероятнее всего с самим собой, затем стихотворение от третьего лица, и четвертое снова от первого лица, но перед читателем уже не поэтический мир, а повседневность.

Стихотворения цикла объединяет и общая образность: *снега – фетровым снегам – снежинка – млечный снег – перламутровые снега – клумбам сугробов – нафталин* – в каждой из метафор отражается человечество

⁵⁷¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. С. 376.

⁵⁷² Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. С. 70.

⁵⁷³ Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: ТГУ, 1992. С. 47.

в целом и отдельно взятый человек (*снежинка “ми”, снежинка “ля”, единство множества*), ассоциативный ряд дополняется словосочетанием *фортепьяновых костей*, и возникает музыка – *снега звучат*. При этом, через устойчивое выражение «танцы на костях» и словосочетания: *нашли закоченелый труп* и *клубам сугробов* явственно проявляется образ смерти.

Еще одна иносказательность, проходящая через все четыре стихотворения цикла – это *птицы и порхание: порхают почтальоны на бледных крыльях – смешные птицы! Птичий мир! – перо – соловьиный сад – те птицы лепетали – что не порхает, то плывет – Феникс – воробыш*.

Образ сада также разворачивается последовательно от намека: *Ты знаешь край, где маки, розы | Где апельсины; до подлунного отечества* через несколько метафор, например, *Соловьиный, сложный сад* – содержит множественные ассоциативные ряды, в числе которых снежинки, птицы, ноты, люди и т.д. Вся эта палитра разворачивается в новый образ – сад души:

А сад был вылеплен из снега,
Имел традиции свои:
Над садом мраморная нега,
в саду снежинки-соловьи.

и

он жил в саду твоих иллюзий.

Сад-души встречается и у А.А. Блока в поэме «Соловьиный сад»: «взяли душу мою соловьи»⁵⁷⁴, и у Н.С. Гумилева – «Сады души»: «Сады моей души всегда узорны»⁵⁷⁵. Иронично сопоставление «птичий мир» и «соловьиный сад» – представление души поэта в суетном, мелочном и ограниченном мире: *на бледных крылышках микробы и адресованы умы*.

Движение поэта так же раскрывается иронично. В первом стихотворении поэт *плывет иголочкой в стакане* – т.е. чувствительней переживает все происходящее вокруг и над *снегами*, на границе творчества и

⁵⁷⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. С. 242.

⁵⁷⁵ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. С. 146.

социума, держась лишь благодаря поверхностному натяжению воды (известный физический трюк «иголочка в стакане») и понимая, что стихия или среда легким движением способна поглотить его. Эта хрупкая граница социума и творчества становится для поэта буквально похмельем на чужом пиру – пропуская через себя реальность, поэт страдает больше, чем *трудящиеся*. Впрочем, «похмелье на чужом пиру» обогащает внутреннюю форму не только как поговорка с соответствующим раскрытием, но и как аллюзия на пьесу А.Н. Островского «В чужом пиру похмелье»⁵⁷⁶.

В третьем стихотворении поэт изображен как:

Факир премудрого Китая,
по перламутровым снегам
он ехал, пьяный, на кентавре
в свой соловьиный, сложный сад⁵⁷⁷.

Писатель познает больше себя, свое я и свою душу, вновь возвышаясь над *снегами*, эпитет *пьяный* иронично намекает на иллюзорность его мира: *он жил в саду своих иллюзий*, также иронично задается вопрос в конце цикла: *куда плывете вы, писатель, / какие слезы на губах?* – вновь аллюзия на стихотворение Б.Л. Пастернака «Февраль», на последний стих: «слагаются стихи навзрыд».

Во втором и четвертом стихотворении поэт как будто возвращается из своих фантазий и образов в реальный мир, здесь возникает образ автора, впитывающего реальность, проживающего ее и переносящего *в свой соловьиный, сложный сад*.

Цветовая гамма в цикле также от стихотворения к стихотворению сохраняет общие серо-бело-черные оттенки с вкраплениями малинового, перламутрового, мраморного, медного. В первом стихотворении образ фетра не содержит определенного цвета, но может быть любого оттенка, однако чаще ассоциируется с серо-коричневыми фетровыми шляпами, в последних

⁵⁷⁶ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. / Под общ. ред. Г.И. Владыкина и др. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 7.

⁵⁷⁷ Соснора В.А. Стихотворения. С. 400.

двух строфах появляются яркие цвета. Во втором стихотворении вновь черно-белая палитра доминирует (*млечный, чернила, нафталин, как очи миллиона негров в ночи пылают фонари*). Сочетание образов и цветов вновь отсылают к стихотворению Б.Л. Пастернака «Февраль»: «Где, как обугленные груши, / С деревьев тысячи грачей»⁵⁷⁸ и стихотворению В. Хлебникова «АЗИЯ»⁵⁷⁹: «Чернилами служили люди»; возможен намек на спасительное свойство чернил с аллюзией на произведение В.В. Маяковского «Сергею Есенину»: «Может, окажись чернила в “Англетере”, вены резать не было б причины»⁵⁸⁰. Третье стихотворение насыщает черно-белую палитру перламутровым, мраморным цветами, чем связывается с первым стихотворением: *дитя в малиновых рейтузах – мудрец с малиновой душой*, объединяя образы дитя и мудреца, однако в конце вновь возвращается к исходной гамме. В четвертом общая палитра разбавляется *медным вином*.

Образ кабака возникает в первом и в четвертом стихотворениях. В первом случае кабак – это *край, где маки, розы, / где апельсины, / в гамаке / где обольстительны матроны*, во втором тот же кабак *закабалил* поэта. Эта грань жизни героя также проходит через весь цикл В.А. Сосноры: в третьем стихотворении поэт ехал *пьяный*, а в четвертом стихотворении в стихе *достать чернил и веселится* прямая семантика чернил дополняется яркой аллюзией на стихотворение Б.Л. Пастернака и жаргонизмом – *плодово-ягодное вино*. Глубокий образ одной из печальных сторон жизни поэта, ищущего в кабацких утехах вдохновения, но нашедшего смерть, выражена в виде аллюзии на есенинскую «Москву кабацкую» и на стихотворение А. Блока «В кабаках, в переулках, в извивах...»⁵⁸¹.

В цикле «Февраль» также отражается аристотелевское учение о сущности и ее четырех начал: «то, из чего», «то, что», «то, откуда» и «то, ради

⁵⁷⁸ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений в 11 т. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. 4. С. 62.

⁵⁷⁹ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. С. 279.

⁵⁸⁰ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. С. 100.

⁵⁸¹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. С. 159.

чего, или “благо”»⁵⁸², о них же, возможно, и *четыре маленькие стички*, впрочем, число четыре метафорично и богато на интерпретации.

В целом тема трагического конца жизни пересекается во всех стихотворениях. Подобные словесно-звуковые образы по звучанию своему различимы, однако, создают общий ассоциативный ряд. Образ нищенской и трагической гибели раскрывается в строках: *Облитый горечью и злостью, / куда его бросать? | в бардак?; под мусорную урной нашли закоченелый труп; Один погиб в самумах санкций, | того закабалил кабак.*

Цикл «Февраль» раскрывает образ пути поэта, возвышающегося, *плывущего* над людьми и в то же время находящегося ниже социальной нормы, воспевающего людей, иронизирующего над слабостями с ограниченностью, исследующего свою душу, находя в ней и свет и мрак, осуждаемый обществом при жизни и воспеваемый после своей смерти. Аристотель, ссылаясь на математиков, говорит о десяти бинарных противоположностях, символизирующих простейшие начала сущего (свет – тьма, добро – зло, большой – маленький и т.д.), В.А. Соснора иронично дополняет эту философию дуализма.

Схожей архитектурой обладает и цикл «Парус»⁵⁸³, состоящий также из четырех стихотворений, написан в 1965 году и входит в книгу «Темы». Находясь в книге следующим за циклом «Февраль», дополняет образ кораблей посредством образа паруса. Парус встречается у многих поэтов: у М.Ю. Лермонтова («Белеет парус одинокой...»), так же у И.А. Бунина «Звездами вышит парус мой»⁵⁸⁴, О.Э. Мандельштама «Слух чуткий парус напрягает»⁵⁸⁵, «Как тень внезапных облаков...»⁵⁸⁶, парус встречается у С.А. Есенина в стихотворении «Исповедь хулигана»⁵⁸⁷, у В.Я. Брюсова в

⁵⁸² Аристотель Сочинения: в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1981. С. 13.

⁵⁸³ Соснора В.А. Стихотворения. С. 382.

⁵⁸⁴ Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. С. 296.

⁵⁸⁵ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. С. 49.

⁵⁸⁶ Там же. С. 49

⁵⁸⁷ Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. С. 85.

стихотворениях «Старый викинг»⁵⁸⁸, «Тишина»⁵⁸⁹, «Эней»⁵⁹⁰, у В. Хлебникова в стихотворении «Саян»⁵⁹¹ – и это далеко не полный список. Парус в поэзии – общепринятый символ души человека, влекущей и влекомой, ведущей и ведомой, бунтующей и ищущей.

Образ паруса встречается во всех четырех стихотворениях, но в первом стихотворении их значительно больше: *Латинский парус, я пилотирую мой парус, мой парус, мой мираж, в пучине скальпелем сверкая, цветок весенней мглы, Мой полотняный лепесток, мой белокаменный, мой парус!*, во втором – образ паруса встречается один раз, в конце:

Лишь парус мой, как барабан,
там,
за кулисами,
рыдает...

в третьем также, в конце:

бесчисленные паруса –
мои протуберанцы

в четвертом: «Латинский парус!» и «Твой парус <...> сказочен и страшен».

Образ пути паруса также является основой цикла – он направлен на Восток, туда, куда обращены все иконостасы, то есть стремится к Богу. В пути трансформируясь от:

Все, что не парус, – только торг,
где драгоценности – стеклярус

до *сказочен и страшен*. Образ пути разворачивается последовательно образами попрапия чистоты, света и соблазнов: *по белым клавишам – ногами!* – */ блуждают женщины зимой, / влажны их губы и вульгарны*, трансформируя *парус в мираж*, то есть в нечто несуществующее, но в то же время ощущаемое. Дальнейший путь *вассала Востока* проходит через образ людей. Отчетливо

⁵⁸⁸ Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. С. 154.

⁵⁸⁹ Там же. С. 375.

⁵⁹⁰ Там же. С. 525.

⁵⁹¹ Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. С. 323.

слышны интонации пушкинского «Пророка»⁵⁹², а в целом библейские мотивы обогащаются новыми образами. *Аудитория – огул, угодливых холуев, в аудитории – в аду, угодливых холуев Хама* – библейский мотив о проклятии Ноем сына Хама, *нету Храма, одинаково собак и львов богами назначают* – образ вечного роптания человека перед судьбой и Богом, *выплавление тельцов* для поклонения также раскрывают библейский сюжет. Лирический герой вынужден продолжать плыть среди всех прочих парусов, принимая этот путь: *Аудитория – судьба, / моя судьба, / мое несчастье*. Но душа поэта скрыта, перед аудиторией лишь человек, а душа – источник мудрости, «струящийся поток» (Притч.18:5), и в то время, как парус *за кулисами, рыдает*, на сцене видна лишь малая ее часть: *на сцене струйкою стою*.

Третье стихотворение – продолжение пути и трансформации образа *паруса*. Стихотворение звучит как молитва, с осознанием цены собственного возвеличивания, и одновременно как полемика с В.В. Маяковским и А.С. Пушкиным: *Не дай мне бог сиять везде* (ср. «Светить всегда, | светить везде» и «Не дай мне бог сойти с ума»). Интересна метафора *паруса – протуберанцы* – кольцевые вспышки на Солнце, действительно напоминающие *латинские паруса*. Образ протуберанцев-парусов дополняет внутреннюю форму образа рая аллюзией на рай Д. Алигьери в «Божественной комедии», а именно образом солнца как обители мудрецов и великих ученых.

Четвертый стих – с многочисленными аллюзиями на лермонтовский «Парус», итог пути – одиночество: *Ни души в твоём, мятежник, океане; Тебе – безлюдье, ты – табу* и осознание, что *океан* лишь *болотный пруд*, а все дела и усилия поэта тщетны:

В существованье нашем нищем
ты ищешь рубежей?
ты бурь
в болоте инфузорий ищешь?

И лишь *парус* на всем пути остался не изведен, не познан, *сказочен и страшен*.

⁵⁹² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. С. 340.

Цикл «Парус» – иронический парафраз лермонтовского «Паруса» и пушкинского «Пророка», образ ошибочного пути души, ищущей, но не находящей, поскольку блуждает среди болот, видя в них океаны, в пути не способной сохранить свою чистоту, поскольку сама не несет ее в мир, а желает быть чище других, возвыситься над другими, в то же время, будучи в начале чистой, отрекается от самой сути своей, плывя *В существованье нищем нашем, / в гниенье медленном амеб*, так и не познав себя.

Таким образом, словесно-звуковые образы пронизывают все творчество В.А. Сосноры: от созвучия в клаузуле, до циклообразующих связей. Формообразующая роль заключается в рифме, внутренних повторах, размере, эвфонии как на уровне стиха и на уровне строфы, так и на уровне произведения в целом. В строфе роль словесно-звуковых образов расширяется до стилистических фигур, комбинации слов и повторов фонемных комплексов создают абрис метафор, образов и эмоций, а порой и полноценные символы. На уровне макрокомпозиции они играют ключевую роль в архитектонике стихотворения через многочисленные аллюзии и реминисценции, иронию и сарказм, эллипсисы и другие стилистические фигуры, а в цикле, помимо всего сказанного, играют также и роль циклообразующих связей.

ВЫВОДЫ ПО 2 ГЛАВЕ

Важной особенностью ритмической организации поэтических произведений В.А. Сосноры является то, что стихотворная речь, прежде всего конституирование стиха, характер рифмовки, находится в теснейшей взаимосвязи со звуковым строем художественной речи писателя. Инструментом и одновременно результатом такого теснейшего взаимодействия становится наличие регулярных повторов звуковых комплексов, пронизывающих и структурирующих поэтическую речь и несущих многообразные функции. Они являются основой организации стиха В.А. Сосноры. Ассонансы и аллитерации выстраивают уникальный ритмический рисунок и звучание (интонирование), фонемные комплексы и повторы в основах слов не только гармонизируют звучание стиха и насыщают его новыми смыслами, но и участвуют в создании внутренней формы образа и произведения в целом.

Особые функции в художественно-речевой образности В.А. Сосноры несет рифма. Это точные и неточные рифмы, насыщенные ассонансами и диссонансами, анафорические и внутрстиховые рифмы. Отдельного внимания заслуживает рифма, созданная за счет двух совпадающих фонем, разнесенных по краям рифменного окончания (слова или словосочетания), причем внутри ни одна фонема не совпадает ни по звуку, ни по знаку. В поэзии В.А. Сосноры выделяется характерная для XX века предударная рифма, стиховедческую теорию которой создал Ю.И. Минералов. Одно из ее свойств – это обогащение семантики образа и произведения в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэтическая речь В.А. Сосноры отличается исключительным богатством и разнообразием использованных писателем тропов фигур и близких к ним художественных форм. Среди наиболее значимых тропов ключевое место принадлежит метафоре, а также катахресе, которую некоторые исследователи к тропам не относят. В.А. Соснора создает метафорическую ткань из множества следующих друг за другом метафор, которые прочно связаны в единую образную структуру, организующую композицию поэтической речи. Метафора в поэтической речи Сосноры не является ярким акцентом, скорее наоборот, многозначность вырванной из поэтической ткани метафоры, можно сказать, купируется и сохраняет лишь небольшой фрагмент образа. В полной мере метафора раскрывается именно в сочетании с другими метафорами, поскольку ассоциативные связи уже между перенесенным значением в сочетании с приемами звуковой инструментовки стиха и фонетическими повторами, наделяющими фонему собственной окказиональной семантикой, в совокупности определяют внутреннюю форму и слова, и образа (образ образа), и произведения в целом. Особенность метафоры и ее художественная функция состоят в возвращении памяти внутренней формы, а за счет создания новой внутренней формы, сближения, ассоциативного соединения, на первый взгляд, далеких образов создает эффект «сгущения мысли».

Особенно ярко в арсенале тропов поэта выделяется такой сложный феномен поэтической речи, как катахреза. Катахреза в стиле В.А. Сосноры ярко раскрывает свои тропические и фигуральные свойства. Поэт сближает не только семантически контрастные или противоречивые, порой абсурдные слова. Подобным образом он сближает и противоречивые метафоры, образы, что, воздействуя на номинативную единицу и восстанавливая внутреннюю форму слова, влияет на внутреннюю форму создаваемого образа и произведения в целом.

В поэтическом стиле В.А. Сосноры обнаруживается и особая форма катахрезы – столкновение метафор, которое создает ощущение иррациональности и фантастичности и нередко является результатом синтеза искусств, словесной живописью, а неожиданные словесно-метафорико-звуковые сочетания сжимают синтаксис до предела, обуславливают «сгущение мысли» (А.А. Потебня).

Поэтический стиль В.А. Сосноры – это и уникальный ритмический рисунок. Поэт виртуозно сочетает различные метрические системы даже в рамках одного стихотворения. Одним из многих, и в тоже время наиболее ярких поэтических приемов выстраивания ритмико-синтаксических связей является анжамбеман. В поэзии Соснора использует различные виды и типы переносов. Это и привычный перенос синтаксической единицы на следующую строку, и внутрисловный, и строфический. Типология переносов также разнообразна: в поэзии встречаются все три типа переносов (*rejet*, *contre-rejet*, *double-rejet*). Отдельно выделяются переносы, выявленные на основе теории вертикальных связей Гаспарова-Скулачевой, когда вертикальные синтаксические связи сильнее горизонтальных, однако не разрывают привычную гармонию ритма и синтаксиса. Среди них ярко выражен так называемый «затяжной перенос», когда синтаксически связанные слова разносятся на два и более стихов.

Основные функции анжамбемана в стихотворной речи – это и создание уникального ритмического рисунка, наделение стиха особой интонационной окраской, создание повтора в клаузуле, имеющего эффект рифмы, ассоциирующихся с ней. Особое свойство анжамбемана в поэзии В.А. Сосноры состоит в том, что он играет одну из ключевых ролей в создании новых ассоциативных связей, благодаря которым метафорические ряды раскрываются не только последовательно друг за другом, но и в любом направлении: по вертикали, горизонтали или даже крест-накрест, по принципу математической пропорции. Перенос наделяет дополнительным объемом художественный образ и позволяет свободное движение мысли от

внутреннего к внешнему и обратно, от общего к частному и наоборот, создавая новые ритмико-синтаксические связи, что в итоге создает семантически сложный и глубоко органичный поэтический образ.

В индивидуальном стиле В.А. Сосноры особое место занимает гипербола. Художественный прием, проявляющийся на разных уровнях организации текста: на фонетическом – через аллитерации, ассонансы, а также корневые повторы; на лексическом – использование сложносоставных гиперболических неологизмов; на фразеологическом – гиперболическая трансформация фразеологизмов усиливает иронический или комический эффект: *наше небо в овчинку*. На синтаксическом уровне функционально подчёркиваются как гиперболы, так и гиперболические свойства тропов. Например, в случае эллипсиса восстановление пропущенных слов обогащает внутреннюю форму образа. Гиперболу выделяет и выход за метрические пределы как отдельного стиха, так стихотворения в целом. На тропеическом уровне гипербола взаимодействует другими художественными приемами – гиперболическими функциями наделяются не только отдельные тропы, но и их последовательно развертывающийся комплекс. В поэтическом стиле поэта, отличающемся предельной образной сложностью, чрезвычайно насыщенном метафорами и словесно-звуковой образностью, гипербола существует не изолированно, а в тесном взаимодействии с другими явлениями поэтической семантики и поэтического синтаксиса, она несет на себе печать того художественно-речевого континуума, вследствие которого семантика слова ощущается как в живом языке – «сплошно и текуче»⁵⁹³.

Особые функции в художественно-речевой образности В.А. Сосноры несет рифма. В художественном арсенале поэта имеется широкий спектр типов рифм. Это точные и неточные рифмы, насыщенные ассонансами и диссонансами, анафорические и внутрстиховые рифмы. Отдельного внимания заслуживает рифма, созданная за счет двух совпадающих фонем, разнесенных по краям рифменного окончания (слова или словосочетания),

⁵⁹³ Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию / А.Ф. Лосев. М.: Изд-во МГУ. 1982. С. 462.

причем внутри ни одна фонема не совпадает ни по звуку, ни по знаку. Этот вид рифмы можно отнести к художественным экспериментам поэта, поскольку он встречается нечасто, но является яркой чертой авторского стиля. В.И. Новиков отмечал новаторство такой рифмы, но это утверждение, как минимум, дискуссионно. В поэзии В.А. Сосноры выделяется характерная для XX века предударная рифма, стиховедческую теорию которой создал Ю.И. Минералов. Очевидно и то, что ее использование обусловлено конкретными авторскими задачами. Впрочем, это относится ко всем видам рифм поэта. Помимо формообразующего фактора (как рифмы в классическом ее понимании на конце стиха), предударная рифма обогащает само звучание стиха, поскольку полное или частичное несовпадение в заударной части (в отличие от классической рифмы) не образует стихотворной формы. Следовательно, без гармоничной композиции звуковых повторов внутри строфы, предударная рифма, особенно с несовпадающей заударной частью, теряет одно из основных свойств: а именно формообразующее.

Второе свойство обусловлено самим созвучием в предударной части. Являясь, по сути, обратным отображением классической заударной рифмы, различие фонемных комплексов в заударной части в некотором роде лишает стихотворение напевности, придавая ему своего рода резкость. Однако чем точнее и глубже повторяющийся фонемный комплекс в предударной части и усеченной заударной, тем напевней звучит стих.

И третье свойство – это обогащение семантики. Созвучия в предударной части – это, как правило, созвучия в приставках, корнях и суффиксах – если речь идет об одном слове, могут захватывать предлоги и части соседнего (слева) слова. Совпадение звуков служит дополнительному обогащению семантики слов и образов, содержит намек на что-либо скрытое и вызывает неявные ассоциативные связи. Следовательно, интерпретация образов усложняется, а стихотворение обнаруживает новые нюансы внутренней формы, заставляя прислушиваться не к общепринятой семантике слова или словосочетания, а к процессу авторского художественного мышления.

Важной особенностью ритмической организации поэтических произведений В.А. Сосноры является то, что стихотворная речь, прежде всего, конституирование стиха, характер рифмовки, находится в теснейшей взаимосвязи со звуковым строем художественной речи писателя. Инструментом и одновременно результатом такого теснейшего взаимодействия становится наличие регулярных повторов звуковых комплексов, пронизывающих и структурирующих поэтическую речь и несущих многообразные функции. Независимо от своего положения в стихе, они являются не только формообразующим признаком, но и художественным приемом, приемом инструментовки. Повторы фонемных комплексов дополняют понятие «словесно-звуковая образность», функции которой расширяются до образования стилистических фигур, комбинации слов и повторов фонемных комплексов способны создавать абрис метафор, образов и эмоций, а порой и полноценные символы. Словесно-звуковая образность на уровне макрокомпозиции участвует в формировании архитектоники стихотворения через многочисленные аллюзии и реминисценции, иронию и сарказм, эллипсисы и другие стилистические фигуры, а в цикле, помимо всего сказанного, играют также и роль циклообразующих связей.

Таким образом, повторы фонемных комплексов – это основа организации стиха В.А. Сосноры, они буквально пронизывают все произведения поэта. Ассонансы и аллитерации выстраивают уникальный ритмический рисунок и звучание (интонирование), фонемные комплексы и повторы в основах слов не только гармонизируют звучание стиха и насыщают его новыми смыслами, но и участвуют в создании внутренней формы образа и произведения в целом.

Стиль В.А. Сосноры, поэта высочайшей профессиональной культуры, относимого учеными к неоавангарду середины XX века, вместе с тем глубоко укоренен в традициях отечественной литературы. Его оригинальные творческие поиски и открытия прочно связаны как с древнерусской литературой (дебютное для него переосмысление «Слова о полку Игореве»),

так и с развитием русской литературы XVIII–XX вв. (В.К. Тредиаковский, Г.Р. Державин, А.С. Пушкин, В. Хлебников, В.В. Маяковский, Н.А. Заболоцкий и др.).

Библиографический список

Источники и материалы

1. Ахмадулина, Б.А. Сочинения: в 7 т. / Б.А. Ахмадулина; сост. и подгот. текста Б. Мессерера, О. Грушникова; Коммент. О. Грушникова – М.: ПАН: ТОО «Корона-Принт», 1997. – Т. 1. – 629 с.
2. Ахматова, А.А. Собрание сочинений: В 6 т. / А.А. Ахматова; сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 1. – 968 с.
3. Белый, А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / Андрей Белый; вступ. ст., подг. текста, состав, примеч. А.В. Лаврова, Джона Малмстада. – СПб.; М.: Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006. – Т. 2. – 654 с.
4. Блок, А.А. Собрание сочинений: в 8 т. / А.А. Блок; под общ. ред. В.Н. Орлова; Вступ. статья, подготовка текста и примеч. В. Орлова. – М.; Л.: Гослитиздат. Ленингр. отд-ние, 1960–1963. – Т. 1. – 716 с. – Т. 2. – 468 с. – Т. 3. – 715 с. – Т. 5. – 799 с.
5. Бродский, И.А. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / Иосиф Бродский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. 3. – 312 с.
6. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. / В.Я. Брюсов; подготовка текста и примеч. К.В. Айвазяна и др. Оформл. худ. Е. А. Ганнушкина. – М.: Худож. лит., 1973–1975. – Т. 1. – 672 с. – Т. 7. – 528 с.
7. Бунин, И.А. Собрание сочинений: в 6 т. / И.А. Бунин; редкол.: Ю.В. Бондарев, О. Н. Михайлов, В. П. Рынкевич. – М.: Художественная литература, 1987. – Т. 1. – 686 с. – Т. 3. – 671 с.
8. Бутромеев, В.П. Древо бытия Омара Хайяма. История жизни. Классические переводы рубайят / под ред. В.П. Бутромеева, В.В. Бутромеева. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. – 304 с.
9. Былины: Сборник / Вступ. ст., сост., подгот. текстов и примеч. Б.Н. Путилова. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 552 с.

10. Васнецов, В.М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. / сост. и примеч. Н. А. Ярославцевой. – М.: Искусство, 1987. – 496 с
11. Вознесенский, А.А. Собрание сочинений: в 3 т. / А.А. Вознесенский; вступ. статья Л. Озерова; Худож. Вл. Медведев. – М.: Худож. лит., 1983. – Т. 1. – 463 с. – Т. 2. – 543 с.
12. Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / Сост., вступит. ст., примеч. Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокошина. – М.: Московский рабочий, 1991. – 351 с.
13. Гумилев, Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / Н.С. Гумилев. – М.: Воскресенье, 1998 – 2007. – Т. 1. – 502 с. – Т. 3. – 464 с.
14. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений: в 10 т. / Ф.М. Достоевский. – М.: Гослитиздат, 1956. – Т. 4. – 612 с. – Т. 8. – 612 с.
15. Данте, Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского; Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. – М.: Наука, 1967. – 627 с.
16. Державин, Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. / Г.Р. Державин. – СПб.: типография Императорской Академии наук, 1864–1883.
17. Евтушенко Е.А. Всемирная библиотека поэзии. – Ростов-на-Дону; Изд-во «Феникс», 1996. – 512 с.
18. Есенин, С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. / С.А. Есенин. – М.: Наука – Голос, 1995. – Т. 1. – 672 с. – Т. 2. – 464 с. – Т. 4. – 544 с.
19. Жуковский, В.А. Собрание сочинений: в 4 т. / В.А. Жуковский. – М.; Л.: Гослитиздат, 1959. – Т. 1. – 480 с. – Т. 2. – 488 с. – Т. 3. – 571 с.
20. Заболоцкий, Н.А. Собрание сочинений: в 3 т. / Н.А. Заболоцкий; предисловие Н. Степанова; Примеч. Е. Заболоцкой, Л. Шубина. – М.: Худож. лит., 1983. – Т. 1. – 655 с.
21. Иванов, В.И. Собрание сочинений: в 4 т. / В.И. Иванов. – Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. – Т. 4. – 800 с.

22. Камское побоище: («А-й из-за Дону-дону – Дунай-Дунай!..») / Шуваева Фёкла Константиновна // Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899-1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа: В 3 т. – СПб.: Тропа Троянова, 2002-2003. (Полное собрание русских былин; Т. 2). Т. II. Ч. 3: Кулой. 2003. С. 473–480. Электронная публикация: <http://feb-web.ru/feb/byliny/texts/ag2/ag2-473-.htm>
23. Кантемир, А.Д. Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира: с портр. авт. со ст. о Кантемире и с прим. В.Я. Стоюнина / А.Д. Кантемир; ред. изд. П.А. Ефремова. – СПб.: И.И. Глазунов, 1867. – 725 с.
24. Кантемир, А.Д. Собрание стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1956. – 545 с.
25. Опыт человеческий. Произведения советских и американских писателей. – М.: Худож. лит., 1989. – 382 с.
26. Крылов, И.А. Полн. собр. соч.: в 3 т. / под ред. Демьяна Бедного. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1946. Т. 3. – 620 с.
27. Крученых, А., Хлебников, В. Игра в аду. 2-е изд., доп. СПб.: ЕУЫ, 1914.
28. Ломоносов, М.В. Полное собрание сочинений. В 11 т. / М.В. Ломоносов. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – Т. 7. – 996 с. – Т. 8. – 1289 с.
29. Лермонтов, М.Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: «Воскресенье», 2000. – Т.2. – 404 с.
30. Луговской, В.А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. / Сост. и подгот. текстов Е. Быковой-Луговской; Вступ. статья И. Гринберга. – М.: Художественная литература, 1988. – 478 с.
31. Мартынов, Л.Н. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. В.В. Дементьева, сост., подг. текста и примем. Г.А. Суховой-Мартыновой, Л. В. Суховой, В. Г. Уткова. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 768 с.
32. Мандельштам, О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. / О.Э. Мандельштам. – М.: Прогресс-Плеяда, 2009. – Т. 1. – 808 с.

33. Маршак, С.Я. Собрание сочинений: в 4 т. / С.Я. Маршак. – М.: Правда, 1990. – Т. 1. – 592 с.
34. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В.В. Маяковский. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961.
35. Овсянников, В.А. Прогулки с Соснорой / В.А. Овсянников. – СПб.: Скифия, 2013. – 748 с.
36. Островский, А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. / А.Н. Островский. – М.: Искусство, 1974. – Т. 2. – 808 с.
37. Пастернак, Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. / Б.Л. Пастернак; сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак; предисл. Л.С. Флейшмана. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. – Т. 1. – 576 с. – Т. 4. – 760 с.
38. Переписка Виктора Сосноры с Лилей Брик // Звезда. – 2012, №1, №2, №3.
39. Письма Николая Асеева к Виктору Сосноре. Вступительная заметка и публикация Виктора Сосноры // Звезда. – 1998. – № 7. – С. 114–126.
40. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А.С. Пушкин; текст проверен и примечания составлены Б.В. Томашевским. – М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1950. – Т. 2. – 464 с. – Т.4. – 552 с.
41. Рождественский, Р.И. Все начинается с любви. Лирические стихи. – М.: «Молодая гвардия», 1977. – 168 с.
42. Слово о полку Игореве / Вступ. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и подгот. текстов Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева; Примеч. О.В. Творогова и Л.А. Дмитриева. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1967. – 540 с.
43. Слово о полку Игореве / АН СССР; Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – 478 с.
44. Соснора, В.А. Январский ливень / В.А. Соснора. – М. – Л.: Советский писатель, 1962. – 110 с.
45. Соснора, В.А. Январский ливень / В.А. Соснора. – Л.: Сов. Писатель, 1962. – 104 с.

46. Соснора, В.А. Всадники / В.А. Соснора. – Л: Лениздат, 1969. – 112 с.
47. Соснора, В.А. Проза: романы. – СПб.: Амфора, 2001. – 767 с.
48. Соснора, В.А. Стихотворения / В.А. Соснора. – СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга; М.: ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», Издательство «Пальмира», 2018. – 910 с.
49. Тютчев, Ф.И. Полное собрание сочинений. Письма.: в 6 т. / Ф.И. Тютчев; сост. В. Н. Касаткина. – М.: Издательский Центр Классика, 2003. – Т.2. – 640 с.
50. Тиняков, А.И. Ego sum qui sum: Третья книга стихов 1921–1922 гг. / А.И. Тиняков. – Л.: Изд. авт., 1924. – 27 с.
51. Хайям, О. Рубаи / О. Хайям. – М.: Конкорд; Ашхабад: Туран-1, 1995. – 206 с.
52. Хлебников, В. Собрание сочинений: В 6 т. / Велимир Хлебников; Под общ. ред. Р. В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 2000 – 2006.
53. Цветаева, М.И. Собрание сочинений: в 7 т. / М.И. Цветаева; сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. – М.: Эллис Лак. 1994. – Т. 1.: – 592 с. – Т. 3. – 816 с.
54. Чернышевский, Н.Г. Что делать?: роман / Н.Г. Чернышевский. – СПб.: Лениздат, 2014. – 574 с.
55. Шоу, Дж. Б. Пигмалион / Дж.Б. Шоу. – М.: Издательская группа АРБОР, 2011. – 128 с.
56. Українка, Л. Зібрання творів: у 12 т. / Л. Українка. – Т. 1. Киев: Наукова думка, 1975. – 446 с.
57. Эллис. Русские символисты / Эллис. – Томск: Водолей, 1998. – 288 с.

Энциклопедии, словари, справочники:

58. Большой толковый словарь русского языка. / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», 2000. – 1536 с.

59. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. – СПб.; М.: М.О. Вольф, 1880–1882. – Т. 1–4.
60. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов в 2 т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина и др. – М.; Л.: Л.Д. Френкель, 1925. – Т. 1. – 576 стб.
61. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
62. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. – М.: Советская Энциклопедия. 1987–1988. – Т. 1–2.
63. Москвин, В. П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. – Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – 940 с.
64. Толковый словарь русского языка : 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова; Российская акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. - 4-е изд., доп. – М. : А ТЕМП, 2006. – 938 с.
65. Русские писатели 20 века: Биографический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия: Рандеву – А, 2000. – 808 с.
66. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Под редакцией Д.Н. Ушакова. – М.: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2000. – Т. 3. – 720 с.
67. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: Более 4000 статей / Авт.-сост. В. Серов. – 2-е изд. – М.: Локид-Пресс, 2005. – 880 с.
68. Энциклопедический словарь: в 86 т. / под ред. проф. И. Е. Андреевского. – Санкт-Петербург: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890-1907.
69. Энциклопедия «Слова о полку Игореве». В 5 т. / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. кол.: Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачев, С.А. Семячко, О.В. Творогов (отв. ред.). – СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. – 5 т. – 398 с.

Учебники, учебные пособия:

70. Античные риторики / под ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 352 с.
71. Дарвин, М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Учебное пособие / М.Н. Дарвин. – Кемерово, 1983. – 69 с.
72. Зайцев, В.А. Лекции по истории русской поэзии XX века (1940—2000). – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. – 378 с.
73. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература, 1950-1990 годы: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений: В 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 1. 2003. – С. 379.
74. Лоскутникова, М.Б. Художественная речь и вопросы стилиобразования: учебное пособие по курсу «Введение в литературоведение». – М.: МГПУ, 2007. – 196 с.
75. Минералов, Ю.И. История русской литературы XVIII века: Учеб. пособие / Ю.И. Минералов; 2-е изд., стер. – М.: Студент, 2012. – 383 с.
76. Томашевский, Б.В. Избранные работы о стихе: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Б.В. Томашевский. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 448 с.
77. Томашевский, Б.В. Стилистика и стихосложение: Курс лекций / Б.В. Томашевский. – Л.: Учпедгиз, 1959. – 535 с.
78. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
79. Холшевников, В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение: Учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов. 5-е изд. / В.Е. Холшевников. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 208 с.

Статьи, сборники статей, материалы конференций:

80. Аристотель. Сочинения. В 4 т. / Аристотель. – М.: Мысль, 1981. – Т. 3. – 613 с.

81. Арьев, А.Ю. Ничей современник (Виктор Соснора: случай самовоскрешения) / А.Ю. Арьев // Вопросы литературы. – 2001. – № 3. – С. 14–30.
82. Бахтин, В.С. Три дебюта: Заметки критика (Новые книги ленинградских поэтов) // Вечерний Ленинград. 1962. № 218. – С. 3.
83. Биткинова, В.В. «Две Маски» Иоанна Антоновича в эссе Виктора Сосноры: принципы авторской интерпретации исторических и историографических источников // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2018. Т. 18. № 3. – С. 331-337.
84. Биткинова, В.В. «Державин до Державина» Виктора Сосноры: диалог поэтов // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2013. № 6 (27). – С. 40-45.
85. Биткинова, В.В. Поэтика портрета в исторической прозе Виктора Сосноры // Междисциплинарные связи при изучении литературы. Сборник научных трудов. Под редакцией Т.Д. Беловой, А.Л. Фокеева. 2019. – С. 19-29.
86. Белинский, В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 3 т. / В.Г. Белинский. – М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948. – Т. 2. – С. 5–67.
87. Васильев, С.А. «...Одно из самых светлых и сильных воспоминаний» (образ пасхального богослужения в романе Л.Н. Толстого «Воскресение») / С.А. Васильев // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория Языка. Языковое образование». – 2016. – № 2. – С. 18–24.
88. Виноградов, В.В. Вопросы языкознания в свете труда И.В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» и решений XIX съезда КПСС / В.В. Виноградов // Вопросы языкознания. – 1953. – № 1. – С. 3–33.
89. Воспоминания о Николае Асееве: сборник / сост. К.М. Асеева, О.Г. Петровская. – М.: Сов. Писатель, 1980. – 304 с.

90. Гаспаров, М.Л. Статьи о лингвистике стиха / М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева. – М.: Языки славян. культуры, 2004 (ГУП Смол. обл. тип. им. В.И. Смирнова). – 283 с.
91. Гачев, Г.Д. Воспамятование об отцах: Докум. Повествование / Г.Д. Гачев // Дружба народов. – 1989. – № 7. – С. 161–223.
92. Гордин, Я. Литературные варианты исторических событий – что это такое? / Я. Гордин // Соснора В. Властители и судьбы: Лит. варианты ист. событий. – Л.: Сов. Писатель. – 1986. – С. 3–7.
93. Журавель, О.Д. Символика мёда и пчёл в творчестве Андрея Денисова / О.Д. Журавель // Вестник НГУ. Серия: История, филология. – 2012. – Т. 11. – № 12. – С. 225–231.
94. Зубова, Л.В. Синекдоха в поэзии Виктора Сосноры / Л.В. Зубова // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 97. – С. 204–219.
95. Квятковский, А.П. Катахреза // Квятковский А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М.: Сов. Энцикл. 1966. – С. 131—132.
96. Колесов, В.В. Катахреза/ В.В. Колесов // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. – СПб.: Дмитрий Буланин. 1995. – Т. 3. – С. 28–29.
97. Корецкая, И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала XX века / И.В. Корецкая. – М: Радикс, 1995. – С. 164–183.
98. Королева, Н.В. О Викторе Сосноре и его стихах // Звезда. – 2007. – №9. С. 199-206.
99. Лобакова, И.А. Соснора Виктор Александрович / И.А. Лобакова // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. – Т. 5. – С. 39–40.
100. Лоскутникова, М.Б. Ирония в прозе И.С. Тургенева: мнения и оценки / М.Б. Лоскутникова // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория Языка. Языковое образование». – 2018. – № 2. – С. 8–14.
101. Лихачев, Д.С. Поэт и история / Соснора В.А. Всадники. – Л., 1969. С. 5-10.

102. Лотман, Ю.М. Современность между Востоком и Западом. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – С. 744–751.
103. Матяш, С.А. Еще раз о проблеме выявления стихотворных переносов (enjambements) / С.А. Матяш // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015. – № 11, ноябрь. – С. 26-33.
104. Матяш, С.А. К истории и типологии стихотворного переноса / С.А. Матяш // Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика: материалы международной конференции 23–27 июня 1998 г. / Под. ред. М.Л. Гаспарова, А.В. Прохорова, Т.В. Скулачевой. – М.: Языки славянской культуры: Наука, 2001. – С. 172–186.
105. Матяш, С.А. «Мерзкие» переносы Третьяковского / С.А. Матяш // Чтения отдела русской литературы XVIII века. – 2004. – № 3. – С. 114 – 134.
106. Матяш, С.А. Стихотворный перенос: к проблеме взаимодействия ритма и синтаксиса / С.А. Матяш // Русский стих: метрика, ритмика, рифма, строфика / В честь 60-летия М.Л. Гаспарова. – М.: Изд. РГГУ, 1996. – С. 189–202.
107. Маркович, В.М. Реминисценции «Медного всадника» в ленинградской неофициальной поэзии 60–80-х гг. / В.М. Маркович // ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. – М.: Издательство «Индрик», 1998. – С. 696–709.
108. Минералов, Ю.И. К теории поэтического языка (о понятии морфосемантического уровня в русском поэтическом языке) // Ю.И. Минералов / Ю.И. Минералов // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 398. Труды по русской и славянской филологии XXVII. Серия лингвистическая. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР. – Тарту, 1977. – С. 65–83.

109. Минералов, Ю.И. Сила слова / Ю.И. Минералов // Шестое чувство. – 2008. – № 1. – С. 40–42.
110. Новиков, В.И. Книга книг. «Верховный Час» в судьбе поэта Виктора Сосноры / В.И. Новиков // Звезда. – 2015. – № 2. – С. 231–239.
111. Новиков, В.И. Личность и прием. Довлатов, Бродский, Соснора / В.И. Новиков // Сергей Довлатов: лицо, словесность, эпоха: Сборник статей. / сост. и ред. А.Ю. Арьев. – СПб.: Журнал «Звезда», 2012. – С. 162–175.
112. Новиков, В.И. Поэтика и биография писателя / В.И. Новиков // Филологические науки. – 2016. – № 4. – С. 105–110.
113. Орлицкий, Ю. Б. Русский верлибр: мифы и мнения / Ю. Б. Орлицкий // Арион. – 1995. – № 3. – С. 85-91.
114. Орлицкий, Ю. О стихосложении Виктора Сосноры (предварительные замечания) / Ю. Орлицкий // Новое литературное обозрение. – 2019. – № 6(160). – С. 237-257.
115. Симонов, К.М. Первый сборник поэта // Правда. 1962. № 332. С. 4.
116. Слуцкий, Б.А. Начало сказки // Литературная газета. 9 декабря 1965.
117. Федоров, В. Д. Весенняя переключка поэтов // Молодая гвардия. 1960. № 5. – С. 102–103.
118. Творчество В.И. Лихоносова и актуальные проблемы развития языка, литературы, журналистики, истории: Материалы III Международной научно-практической конференции, Краснодар, 17–18 мая 2019 года. – Краснодар: Кубанский государственный университет, 2019. – 368 с.
119. Югов, А.К. Поругание великой поэмы / А.К. Югов // Наш современник. – 1969. – № 10. – С. 123–124.

Исследования:

120. Баумгартен, А.Г. Эстетика / пер. с лат. языка Г.С. Беликова, А.В. Белоусова, Д.В. Бугая, М.И. Касьяновой, А.О. Корчагина, Е.Ю. Чепель и Ю.А. Шахова, под общей редакцией А.В. Белоусова и Ю.А. Шахова. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке. Издательство университета Дмитрия Пожарского, 2021. – 760 с.

121. Бахтин, М.М. Собрание сочинений: в 7 т. / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2000.
122. Бахтин, М.М.: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. В 2 т. – Т. 1. – СПб.: РХГИ, 2001. – 552 с. – Т. 2. – СПб.: РХГИ, 2002. – 712 с.
123. Библер, В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура / В.С. Библер. – М.: Прогресс, 1991. – 176 с.
124. Брик, О.М. Two essays on poetic language / О.М. Brik. Postscript by Roman Jakobson. – Ann Arbor, 1964. – 81 с.
125. Васильев, С.А. «Воин не наступившего царства...» (Поэтический стиль Велимира Хлебникова): монография / С.А. Васильев. – М.: МГПУ, 2015. – 320 с.
126. Васильев, С.А. Стилевые традиции Г. Р. Державина в русской литературе XIX – начала XX веков: монография / С.А. Васильев. – М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2007. – 251 с.
127. Васнецов, В.М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Вступ. ст., сост. и примеч. Н. А. Ярославцевой. – М.: Искусство, 1987. – 496 с.
128. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.
129. Веселовский, А.Н. Собрание сочинений. Роман и повесть / А.Н. Веселовский. – Т. 1. – Вып. 1. – Петроград: Изд-во Акад. наук СССР, 1921. – 416 с.
130. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 253 с.
131. Гаспаров, М.Л. Академический авангардизм. Природа и культура в поэзии Брюсова / М.Л. Гаспаров. – М.: РГГУ, 1995. – 39 с.
132. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург; 2-е изд., испр. и доп. – Л.: Советский писатель, 1974. – 408 с.

133. Гуковский, Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Г.А. Гуковский; общ. ред. и вступ. ст. В.М. Живова. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 352 с.
134. Гура, А.В. Символика животных в славянской народной традиции / А.В. Гура. – М.: Издательство «Индрик», 1997. – 912 с.
135. Дарвин, М.Н. Русский лирический цикл: Пробл. истории и теории: На материале поэзии первой половины XIX в. / М.Н. Дарвин. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. – 137 с.
136. Жирмунский, В.М. Композиция лирических стихотворений / В.М. Жирмунский. – Петербург: Опыз, 1921. – 107 с.
137. Жирмунский, В.М. Поэзия Александра Блока. – Петербург: «Картонный домик», 1922. – 103 с.
138. Жирмунский, В.М. Поэтика русской поэзии / В.М. Жирмунский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 496 с.
139. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: ЛО изд-ва «Наука». 1977. – 407 с.
140. Жирмунский, В.М. Теория стиха / В.М. Жирмунский. – Л.: Советский писатель, 1975. – 664 с.
141. Зубова, Л.В. Поэзия М. Цветаевой. Лингвистический аспект / Л.В. Зубова. – Л.: ЛГУ, 1989. – 264 с.
142. Зубова, Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л.В. Зубова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 432 с.
143. Зубова, Л. В. Языки современной поэзии / Л.В. Зубова. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – 378 с.
144. Крученых, А. Сдвигология русского стиха: Трактат обижальный (трактат обижальный и поучальный) / А. Кручёных. – Москва, 1922. – 46 с.
145. Лосев, А.Ф. Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию / А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ. 1982. – 479 с.

146. Лосев, Л.В. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии / Лев Лосев. – 3-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2008. – 446 с.
147. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
148. Лосев, А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – Киев: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 288 с.
149. Лосев, А.Ф. Форма – Стиль – Выражение // А.Ф. Лосев; сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
150. Ляпина, Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века / Л.Е. Ляпина. – СПб., 1999. – 279 с.
151. Минералов, Ю.И. Поэтика. Стиль. Техника / Ю.И. Минералов. – М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2002. – 176 с.
152. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности / Ю.И. Минералов. – М.: Владос, 1999. – 360 с.
153. Москвин, В.П. Русская метафора: очерк семиотической теории / В.П. Москвин; изд. 2-е, переаб. И доп. – М.: URSS, 2006. – 184 с.
154. Невзглядова, Е.В. Интонационная теория стиха. – СПб: Нестор-История, 2015. – 157 с.
155. Новиков, В.И. Диалог / В.И. Новиков. – М.: Современник, 1986. – 269 с.
156. Орлицкий, Ю.Б. Стихосложение новейшей русской поэзии. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2020. – 1016 с.
157. Павловский, Б. Витязь на распутье / Б. Павловский // Картина В.М. Васнецова. – Свердловск: Свердловская картинная галерея, 1956.
158. Потebня, А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потebня. – М.: Высшая школа, 1990. – 344 с.
159. Потebня, А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык / А.А. Потebня. – М.: Издательство «Лабиринт», 1999. – 300 с.

160. Редкина, Е.С. Лексико-семантические особенности организации текстов новейшей русской поэзии: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / Редкина Елизавета Сергеевна. – Спб., 2020. – 229 с.
161. Сакулин, П.Н. Филология и культурология / П.Н. Сакулин. – М.: Высш. шк., 1990. – 240 с.
162. Самойлов, Д.С. Книга о русской рифме / Д.С. Самойлов. – М.: Время, 2005. – 400 с.
163. Смирнова, А.И. Интертекстуальность художественного дискурса как реализация культурно-интеграционных процессов / А.И. Смирнова // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2018. – № 4. – С. 8–15.
164. Соколова, О.В. От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы / О.В. Соколова. – М.: Культурная революция, 2019. – 294 с.
165. Соколова, О.В. Неоавангардная поэзия Г. Айги и В. Сосноры: эстетическое самоопределение и поэтика: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / О.В. Соколова. – Томск, 2007. – 23 с.
166. Сулова, Е.В. Рефлексивность в языке современной русской поэзии: субъективация и тавтологизация: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / Сулова Евгения Валерьевна. – Спб., 2013. – 202 с.
167. Суховой, Д.А. Графика современной русской поэзии: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / Суховой Дарья Алексеевна. – Санкт-Петербург, 2008. – 271 с.
168. Тмарченко, Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция / Н.Д. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, 2011. – 400 с.
169. Тарасова, С.И. Русская авангардная поэзия 1960–70-х годов в оценке литературной критики: дис. канд. фил. наук: 10.01.10 / С.И. Тарасова. – М., 2007. – 296 с.

170. Тимофеев, Л.И. Слово в стихе: монография / Л.И. Тимофеев. – М.: Советский писатель, 1982. – 344 с.
171. Тодоров, Ц. Теории символа / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. – 408 с.
172. Томашевский, Б.В. Стих и язык. Филологические очерки / Б.В. Томашевский. – М.; Л.: Художественная литература., 1959. – 472 с.
173. Фоменко, И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И.В. Фоменко. – Тверь: ТГУ, 1992. – 123 с.
174. Фоменко, И.В. Поэтика лирического цикла: дис. док. фил. наук: 10.01.08 / И.В. Фоменко. – М., 1990. – 305 с.
175. Чичерин, А.В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова / А.В. Чичерин. – М.: Сов. писатель, 1968. – 374 с.
176. Чичерин, А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика / А.В. Чичерин. – М.: Худож. лит., 1977. – 445 с.
177. Шапир, М.И. *Universum versus*: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков / Под ред. А.С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. – М.: Языки славянской культуры, 2015. Кн. 2. XXII. 586 с.
178. Шенгели, Г.А. Техника стиха / Предисл. Л.И. Тимофеева. – М.: Гослитиздат, 1960. – 312 с.
179. Щерба, Л.В. Избранные работы по русскому языку / Л.В. Щерба; Предисл., подбор текстов, примеч. и ред. М. И. Матусевич. – М.: Учпедгиз, 1957. – 188 с.
180. Эйхенбаум, Б.М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум. – СПб.: ОПОЯЗ, 1922. – 199 с.
181. Эйхенбаум, Б.М. О поэзии / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Изд. Советский писатель, 1969. – 552 с.