



## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОЛЬ ПОВТОРА В ГАРМОНИИ СОНЕТА

А.В. Останкович

### ARTISTIC EFFECT OF REPETITIONS IN SONNETS

Ostankovich A.V.

*The paper presents the research of harmonic organization of artistic text with relation to its genre contents. The extensive studies of problems concerning the artistic composition poetics has been carried out, which is polemical with respect to traditional literary study of sonnet.*

*Статья исследует гармоническую организацию художественного текста с точек зрения его жанрового содержания. Работа осуществлена с обширным комплексом задач по изучению поэтики художественного произведения, в значительной части является полемической по отношению к сложившейся литературоведческой традиции в изучении сонета.*

УДК 82.0 : 801. 6

Отношения рекуррентной повторяемости элементов текста являются определяющими для гармонической организации сонета. Система повторов образует гармонические «узоры», обнаруживая и осмысливая которые приходишь к выводу, что сонету присущи как общие для поэтических произведений, так и жанрово-оригинальные способы создания гармонического целого.

«Повтор элементов – это концентрация всех «сил» в тексте: смысловых, композиционных, структурных – это же наиболее мощное средство связи в нем» (9, с. 37). Повтор в поэтическом произведении может быть и повтором тождественных единиц какого-либо уровня (графических, звуковых, морфемных, лексических, синтаксических, образно-композиционных), и нетождественных единиц, связанных ассоциативно, метафорически, эмоционально-образно, пространственно-временным содержанием. Относительность повтора увеличивается по мере перехода от элементарных единиц к композиционно-образным.

Возвращающимися отношениями связаны определенные единства количественного и неколичественного порядка: метрика, ритмика, мелодика, строфика. Е.М. Крадожен справедливо считает повтор центральным фактором единства поэтического произведения: «Единство поэтической техники состоит в периодических возвратах, и это проявляется на каждом уровне языка. Фонемы и последовательности фонем, морфологические, лексические, синтаксические и



фразовые единицы, оказываясь в метрически или строфически аналогичных позициях, неизбежно ставят в нашем сознании или подсознании вопрос: являются ли взаимоподобными, в каких отношениях и в какой степени эти сущности, находящиеся в аналогичных позициях (4, с. 100). Канонические и достаточно устойчивые содержательные особенности делают данные сущности в сонете «взаимоподобными» и взаимообусловленными. И если графическая упорядоченность, повторяющееся членение на равновеликие речевые отрезки – стихи, строфы (катрены и терцеты), регулярная повторяемость метрико-ритмических элементов свойственна всем формам классической поэзии, то образно-композиционная ткань сонета опирается на систему повторяющихся элементов, расположение которых подчиняется законом пропорции золотого деления.

В сонете, как и в других жанровых формах поэзии, развитие инвариантных образно-композиционных центров и гармоническая структура могут основываться на: **1)** повторе слова в одной или нескольких его словоформах – ЛП; **2)** повторе словосочетания, фрагменте фразы или целой фразы (ЛБ – лексический блок); **3)** повторе морфем – корневых или аффиксальных – деривационный корневой и деривационный аффиксальный повтор (ДП/к и ДП/а); **4)** повторная номинация синонимами (ПН); **5)** повтор служебных слов» (4, с.103). Но минимальная, в 14 строк, площадь и почти каноническое требование: «отсутствие повторений (за исключением – и с чувством меры – предлогов, союзов, местоимений» (1, с. 39); «В сонете не терпимы повторения слов или выражений, кроме случаев, когда того требует само построение стиха (анафора, параллелизм и т.д.) (3, с. 276); «Ни одно слово (если не считать местоимений и служебных слов) не должно встречаться в сонете два раза» (8, с. 92), – не позволяют считать исключительно лингвистически выраженный повтор основой гармонической структуры сонета (исключения – венки сонетов). Все же явление повтора для гармонии сонета можно считать ключевым. Обнаруживаемая повторяемость является гармо-

ническим каркасом, она же актуализирует кульминацию гармонического центра, предсказывает его образно-композиционное содержание, которое готовится заранее, скрыто. Повтору в сонете присуще движение не по кругу, а по спирали, что обнаруживается в рекуррентных (закономерно вариационно возвращающихся) отношениях образно-композиционной структуры произведения. Повторяемость рекуррентна и вариативна, потому что, развивая, повторяет заданные инварианты и отношения на новом витке образно-смыслового уровня, является создающим началом в подготовке кульминационной и итоговой поэтической мысли. Повтор в сонете не столько принцип актуализации содержания, сколько принцип структуры организации лирического целого. Первая его функция периферийна для жанрово-строфической формы, вторая – доминирующая.

Повтор, выполняющий гармонизирующую роль, мы в дальнейшем, говоря о сонете, будем называть художественным. Заданные в первом катрене образно-композиционные инвариантные центры и их отношения развиваются на всем текстовом пространстве сонета. В роли инвариантного может выступить любой элемент поэтического текста, если в нем отражена в большей или меньшей степени художественная программа произведения (9).

Наличие и развитие такой структурно усложненной формы, как венок сонетов, который основан на идентичном повторении стихов, свидетельствует о том, что жанровые законы отдельного сонета закономерно распространяют свое влияние на циклические жанрово-строфические образования. Рекуррентность повтора в венке обеспечена его различной сюжетно-композиционной ролью в экспозиционной и финальной частях, различной содержательностью, формирующейся в условиях разных контекстов. В венке повтор демонстративен и идентичен, в отдельном сонете он вариативен и проявляется в системе ассоциативно-образных связей всего текста.

Художественный повтор в сонете наполнен следующими жанровыми функциями:



ми: он участвует в образовании образно-композиционной структуры текста; будучи наиболее выраженным средством связи его частей, он содержит в себе фермент вариативной упорядоченности, рекуррентности, образно-композиционной троичности – заданные в начале отношения, в результате, достигают по закону золотого сечения катстрофической напряженности в гармоническом центре сонета и разрешаются в сонетном замке; и, наконец, он формирует структурно-завершенное гармоническое целое и предполагает потенциальную возможность его развития.

С вопросом о художественном повторе связана проблема «сонетности» трех пушкинских опытов в данной жанрово-строфической форме. Один из основных упреков *сонетам Александра Пушкина* – повтор значимых слов: «Пушкин широко допускал запретный прием повторения слов, часто в смежных строфах и даже в пределах одной строки» (2, с. 137): «Ты им доволен ли, взыскательный художник,/Доволен?..», «...дорогою **свободной**/Иди, куда влечет тебя **свободный** ум» – «Поэту»; «**Чистейшей** прелести **чистейший** образец», «**Одной** картины я желал быть вечно зритель/**Одной**...» – «Мадонна».

В сонете «Поэту» повтор-обращение не является избыточным, так как он формирует ситуацию внутреннего диалога лирического «я»; его композиционная роль – в переходе от субъективного опыта, носящего характер творческой установки, завета «самому себе», к ситуации обобщающего заключения. Лексический повтор на стыке терцетов, имеющих схему *ggD eDe*, подчеркивает архитектурное членение.

Данный повтор художественно оправдан и необходим в гармонически едином целом, так как образно-содержательно дополняет другой контрапунктный, расположенный на стыке катренов и терцетов; повтор-замена «награды» – «они» также связывает ритмически различные части, также выполняет функцию повтора-витка: после него действия, характерные для «толпы», передаются «поэту», который на уровне самооценки обращает их на себя.

Повтором эпитета «свободный» в 5 и 6-м стихах отражается общеромантическая иерархия, где свобода часто занимает главенствующее положение среди таких ценностей, как дружба, любовь, творчество. Эпитеты отличны друг от друга образно-семантической наполненностью. Пост- и препозиция эпитетов по отношению к именам, вынесенность в рифму и расположение в середине стиха, отнесенность к различному словесному окружению формируют различное их значение. В катренах отношения двух употреблений эпитета подчеркивают симметричность, свойственную послесезурным частям стихов:

...любовию **народной** – ...дорогою **свободной**  
...**минутный** шум – ...**свободный** ум  
...толпы **холодной** – ...**любимых** дум  
...ты...**тверд, спокоен, угрюм** – ...подвиг **благородный**

Симметричным, структурно аналогичным первому, является повтор: «любовию» – «любимых». Образуется смысловая ось, организующая рост и объем образной наполненности инвариантов в катренах: любовь – свобода. Структура отношений эпитет – имя, имя – эпитет возобновляется в терцетах (9, 10, 11, 14 стихи). В сонете «Поэту» мы имеем дело с тем случаем, когда поэтом в сильную позицию (рифма) помещаются те словесные единицы, которые содержат минимальную художественную программу произведения.

В сонете «Мадонна» числительные одной – одной – одни, вынесенные в начало стихов, создают, кроме анафорического ряда, некоторую сюжетно-образную линию. Её движение начинается с первого фонетического слова сонета «не множеством», отделяющим мнение лирического героя от модных тривиальностей «посетителя». Ряд числительных продолжает направленное движение инвариантов: первым употреблением прекрасное в искусстве утверждается как единичное, противостоящее множественности, вторым – начинается синтаксическое целое, завершающееся третьим, отделяю-



щим «Пречистую» и «Спасителя» от их традиционного окружения – «без ангелов». Третьим употреблением завершается композиционный этап развития, составляющий три строфы. Различия роли числительных при их единстве не позволяет признать повтор избыточным, никак не определяющим образно-композиционную структуру сонета.

Корневые повторы «пречистая» – «чистойшей» – «чистейший» объединены общей семантикой превосходной степени: в первом употреблении она образована приставочно, во втором и третьем – суффиксально. Первое употребление есть имя, выражающее суть Божьей Матери. Последующие употребления связаны уже с другим объектом, образом любимой женщины, усваивающей качества образа живописного, воплотившего суть Пречистой. Сближение подчеркивается двойным употреблением эпитета в превосходной степени с плеонастическими именами («прелесть», «образец»), что формирует сознательно декларируемый образ «земной» мадонны: «прелесть» – красота, пригожесть, пленительный вид (6, с. 320), «образец» – примерная вещь, пример для подражания» (6, с. 215). Подобное наслоение более всего походит на сознательно использованный художественный лексический повтор в сонетах Пушкина утверждает в мысли, что та или иная оценка лексического повтора в сонете должна быть основана на осознании связей всех уровней гармонической организации жанрово-строфической формы.

Выделим ещё один тип художественного повтора в сонете – композиционный. Так как сонет не является статичным симметричным образованием, строфы которого состоят из одинакового количества стихов, реализующих одинаковую метрико-ритмическую инерцию, а представляет собой и асимметричную структуру, то его части за счет стремления к уравновешенности в значении для целого могут иметь различную образно-композиционную плотность. Недостаток пространства терцеты компенсируют практически на всех уровнях гармонической организации. Ещё Банвиль требовал, чтобы поэт подыскивал для последнего сти-

ха образы, поражающие своей красотой и силой.

Архитектонические части сонета достаточно часто имеют и различный морфологический состав, что объясняется образно – и сюжетно-композиционной ролью терцетов, которые призваны рекуррентно развить катрены и привести сонет к заключению-формуле. Поэтому терцеты предпочитают наиболее информативные и выразительные части речи. Впрочем, язык поэзии имеет достаточно средств для всевозможных «компенсаций». Нас интересуют прежде всего те, что соединяют разнооформленные архитектурные части в композиционное гармоническое целое.

Для описания гармонизирующей роли художественного повтора обратимся к сонету *Иннокентия Анненского «Ненужные строфы»*:

*Нет, не жемчужины, рожденные страданьем,  
Из жерла черного металла глубина:  
Тем до рожденья их отверженным созданьям  
Мне одному, увы! известна лишь цена...*

*Как чахлая листва, пестрима увяданьем  
И безнадежностью небес позлащена,  
Они полны еще неясным ожиданьем,  
Но погребальная свеча уж зажжена.*

*Без лиц и без речей разыгранная драма:  
Огонь под розами мучительно храним,  
И светозарный бог из черной ниши храма...*

*Он улыбается, он руки тянет к ним.  
И дети бледные Сомненья и Тревоги  
Идут к нему приять пурпуровые тоги.*

На уровне графической разбивки повтор предписан поэту канонем. Графический рисунок «Ненужных строф» уже сам по себе повторяет как сонеты Анненского, так и образцы жанрово-строфической формы, созданные за многовековую историю сонета. Отдельный сонет, графически повторяя и целое, и части, то есть строфы, составляющие четырнадцать стихов, их состав, порядок, размер – горизонталь и вертикаль – является звеном, соединяющим прошлое сонета



та с будущим, авторскую индивидуальность с жанровой традицией.

Требование синтаксической разграниченности строф катренов или синтаксической слитности строф терцетов отчасти связано с пунктуационной графикой сонета. Она в «Ненужных строфах» достаточно индивидуальна: повтор синтаксической конструкции бессоюзного сложного предложения в первом катрене и первом терцете связывает части пунктуационной графической оформленности двоеточия между частями предложения, многоточия в конце.

«Узоры» фонетического повтора уже непосредственно связаны с образно-композиционной гармонической структурой. Инвариантные звуковые центры заданы в инициальной части (ненужные – (нужн)) – повторяются в 1-ом ст. (жемчужины – (ужины)). Второй инвариант – «черного металла

1. э у о а  
 2. э о а а  
 3. э э а  
 4. у ы э а  
 5. а а и а  
 6. о э а  
 7. ы о а а  
 8. а а а  
 9. и э ы а  
 10. о о и и  
 11. а о о и а  
 12. а у а и  
 13. э э э о  
 14. у у а у о

Звуковой состав первого инварианта (жемчужины) достаточно резко контрастирует с ударными гласными стиха и строф, где преобладает рифмообразующий в десяти стихах (а), а также (о), (э), (у). В системе же согласных катреновой части (ж) реализуется в вариациях инвариантных центров – рожденные, жерла, до рожденья, отверженным, безнадежностью, уж зажжена, ожиданьем.

глубина» – вынесен во второй стих. Их связывают отношения противопоставления. Первый – прекрасное, изначально живое, неподверженное в прекрасном совершенстве власти времени, смерти; второй – изначально несовершенное, неорганическое, мертвенное, обреченное гибели. Инвариантные образы – самопротиворечивое раздвоение заглавного имени: Строфы. Эмоциональный камертон, их связывающий, заключен в процессуальном образе, «рожденные страданием», вынесенном в рифму. Им определяется состояние лирического героя, знающего, каким должно быть совершенство, и трагически воспринимающего его невоплотимость в результатах собственного творчества. Развитие инвариантных образов тесно связано со звуковой фактурой сонета, диссонансом и консонансом, реализующимися средствами аллитерации и ассонанса.

1. нт/нжмчжн //ржднй / стрднйм  
 2. зжрл/чрнв//мтл/гלבн  
 3. тм/држдйх//твржнм/сзднйм  
 4. мнднм/в//звснли/цн  
 5. ккчхлй/лств//пстрм/вднйм  
 6. бзджнстй//нбс/пзлин  
 7. нплнш//нснм/жднйм  
 8. нпгрблнй//свч/жзжн  
 9. бзлц/бзрчй//рзгрнй/дрм  
 10. гн/пдрзм//мчтлн/хрнм  
 11. свтзрнй/бг//счрнй/ниш/хрм  
 12. нлбйц//нрк/тнт/кнм  
 13. дт/блднй//смнй/трвг  
 14. дт/кнм/прйт//прпрвй/тг

Инвариант «жемчужины», в котором лишь один согласный глухой, косвенно транслируется и на весь состав согласных выделенных слов – подавляющее большинство согласных в них звонкие и сонорные.

Сонорные составляют и основу диссонанса второго инварианта «жерла черного металла глубина». Вообще, сонорные со-



ставляют основу диссонанса сонета, среди согласных их 47 процентов.

Эмоциональный инвариант, выражающий внутреннее состояние лирического героя, «страданием» вынесен в рифму первого стиха и вариационно повторяется в богатых рифмах катренов своим звуковым окружением. Ударный рифмообразующий (а) созидает звуковую ткань катренов как единое-звучащее образно-композиционное целое. Доминирующий низкий (а) в катренах волнообразно сменяется высоким (э) в середине стихов первого катрена и вновь становится ведущим среди гласных в 5, 7, 8 стихах. Высокий (э), звучащий в утвердительном отрицании первого стиха, «закольцовывает» текст в 13-ом стихе, где инвариант несовершенства получает генетическую определенность: «И дети бледные Сомненья и Тревоги...».

Ударный рифмообразующий (а) тесно, регулярно, упорядоченно взаимодействует с диссонансной структурой катренной рифмы: в женских рифмах сонорный (н) следует за ним, а в мужских предшествует ему. Подобная закономерность отношений ассонанса и диссонанса в рифмующихся словах находит отклик в терцетах: сонорный согласный (м) находится после ударного (а) в 9 и 11 стихах и после ударного (и) в 10 и 12 стихах. 13 и 14 стихи на уровне звука связаны не только рифмически, но и анафорически (и дт и) – (ид т). С точки зрения структуры организации звуковой материи «Ненужные строфы» при существенных контрастах в архитектурных частях являют гармоническое целое в силу повторяющихся отношений, заданных инвариантными образами: в повторе звукового состава; повторе, находящихся в сильной позиции рифмообразующих звуков; в фонетическом повторе, связывающем катренную и терцетную части – 6-ой ст. «**И безнадежностью небес позлащена**»; 9-ый ст. «**Без лиц и без речей разыгранная драма**».

В первом катрене двустигии связаны формированием образно-композиционных инвариантов: 1) жемчужины – черного металла глубина; 2) мне (то есть знающему истинную суть прекрасного) – другим («...одному, увы!»).

Образно-семантическая многозначность отражена в особенностях синтаксической структуры. Эпитет «черного», находясь во втором стихе в предцезурной позиции, произносительно примыкает к имени «жерла», но семантически распространяется также и на сочетание «металла глубина». Структура этого интонационного, ритмического перебора повторяется на стыке терцетов, но уже не на уровне словосочетания, а предложения.

Две заключительные предикативные части сложного предложения (9-12 ст.) разграничены не столько архитектурно, сколько интонационным перебором. Назывная часть, отделенная многоточием (11-ый ст.), получает предикат в 12-ом стихе. Интонационные перебои связаны с эпитетом «черный», а значит, не только с метрико-ритмическим и синтаксическим уровнями, но и образно-композиционным.

Образ жемчужин в «Ненужных строфах» воспринимается как вечно прекрасный, живой, рожденный когда-то и неподвластный смерти. Поэтому он идеален для лирического героя. Второй инвариант противопоставлен первому как обреченный смерти и забвению. Мотив смерти реализуется в вариациях: «...до рожденья их отверженным» – оценка, отвергающая притязания на совершенство и вечность, подчеркивающая роковую обреченность; «как чахлая листва, пестрима увяданьем» – сравнение, в котором смерть начинает восприниматься как неизбежность, подчеркиваемая болезненной красотой угасания; «погребальная свеча» – устойчивый символ смерти и погребения; «И дети бледные Сомненья и Тревоги...» – генетический исток изначальной ущербности.

Сравнением пятого стиха актуализируется цветовая доминанта сонета. Пестрая желтизна увядающей листвы отражается в закатном золоте неба (6-ой ст.) и переходит в свет от погребальной свечи (8-ой ст.). В восьмом стихе расположен гармонический центр сонета. Здесь в обобщающем образе синтезируются обреченность несовершенства на умирание, вещные приметы смерти, доминирующая цветовая окрашенность. Стих и предвестник финала, где мотивы ог-



ня и смерти соединятся в обряде жертвоприношения.

Мотив огня, родившись из цвета, образно реализовался в гармоническом центре и дал начало новому витку образно-композиционного развития, в котором смерть перешла из подтекста в текст: «погребальная свеча» – «огонь под розами» – «светозарный бог» – «пурпуровые тоги». Эмоциональный инвариант страдания-драмы превращает вполне вещное сожжение исписанных листов в камине в культово-религиозный обряд, преображающий косную материю: мистическая «черного металла глубина» становится «черной нишей храма», и вещный камин преображается в языческий алтарь-жертвенник; эпитет «светозарный» делает из сожжения жертвоприношение, так как отсылает к культу «светозарного Аполлона». «Пурпуровые тоги» – жертвенное облачение, синтезирующее образы огня, смерти, жертвы. Пурпур – цвет торжества и смерти в мифологизированном сознании: «Пурпур – то, к чему всегда стремились правители, и настоящие, и бандиты. Через пурпуровое стекло хорошо освещенный ландшафт рисуется в страшном свете. Такой тон должен бы расстилаться по земле и небу в день страшного суда» (5, с. 433) Развитие инвариантных центров сонета через систему рекуррентных повторов, имеющих образно-ассоциативный характер, ведет лирического героя от однозначно-трагедийного приговора своим стихам к амбивалентно-антитетичному осмыслению противоречия, к реализации драматического конфликта знакомого – достигаемого, который в итоге определяет даже неудавшуюся попытку приблизиться к идеалу как безусловно ценную.

Уровневый анализ повторяющихся инвариантных центров выявляет несколько «точек зрения» лирического героя, находящегося в диалогических отношениях с мнением «иных», обосновывающего себя, раздваивающегося и вступающего в диалог с собой: то, что в начале отвергалось, стало в итоге и отверженным, и ценным. Рекуррентное развитие инвариантов привело к парадоксальному сближению на новом смысло-

вом витке «точек зрения», которые в экспозиционной части выступали как взаимоисключающие.

Система рекуррентных повторов создает сонет как содержательно открытый текст. Повтор сближает «Ненужные строфы» с другим – «Третьим мучительным сонетом. Строфы» Анненского, объединяет сонеты в циклическое единство. В «замках» повторяются образы стихов-детей, огня: «дети бледные» – «больных детей» (бледный для Анненского, в первую очередь, синоним слов «больной», «слабый» (7, с. 56)); «погребальная свеча», «огонь под розами», «светозарный бог», «пурпуровые тоги» – «перегоревшие на медленном огне», «вспышками». Повторяется и ситуация диалога, меняющего первоначальную однозначную оценку: «Нет, не жемчужины, рожденные страданьем» – «Нет, им не суждены краса и просветленье»; «Мне одному, увы! известна лишь цена» – «Я духом пасть, увы! я плакать был готов».

### *Третий мучительный сонет*

#### *Строфы*

*Нет, им не суждены краса и просветленье;  
Я повторяю их на память в полусне,  
Они – минуты праздного томленья,  
Перегоревшие на медленном огне.*

*Но все мне дорого – туман их появленья,  
Их нарастание в тревожной тишине,  
Без плана, вспышками идущее сцепленье:  
Мое мучение и мой восторг оне.*

*Кто знает, сколько раз без этого запоя,  
Труда кошмарного над грудой листов,  
Я духом пасть, увы! Я плакать был готов,*

*Среди неравного изнемогая боя;  
Но я люблю стихи – и чувства нет святей:  
Так любит только мать и лишь больных детей.*

Анализ текстовой материи сонета с позиций рекуррентной вариационной повторяемости образно-композиционных и языковых инвариантов выявляет общую жанровую закономерность: явление повторяемости, заложенное каноном для отдельного сонета и жанрово-строфической формы в



целом, становится для сонета ведущим гармонизирующим приемом.

Композиционный повтор в сонете – повтор, связывающий катрены и терцеты. Отметим следующие его типы, часто функционально дополняющие друг друга:

1. Первый терцет обобщает содержание катренов.

2. Терцеты противопоставляются содержанию катренов.

3. Терцеты резко меняют модальность поэтического высказывания и оформляют отношения частей как диалог.

4. Первый терцет включается в синтаксическое целое, начинающееся во втором катрене реже в первом.

5. Первый терцет воспроизводит синтаксис катренов.

Отношения частей, устанавливаемые повтором, чрезвычайно многообразны, мы указали лишь наиболее типичные. Структурно же композиционный гармонизирующий повтор на границе катренов и терцетов может быть как сопряженным, так и дистантным, как идентичным, так и вариативным.

Виды композиционного повтора слишком индивидуальны, многозначны и многообразны, чтобы быть жестко проклассифицированными. Выделим некоторые из них:

1. *Образно-лексический повтор.*

а) Образно-лексический повтор, который сопровождают фонетический и морфологический.

1. Пока в **тоске** растущего испуга...

9. Хочу ль понять, **тоскою** пожираем...

*«Черный силуэт» Анненский И.Ф.*

1. Я **ночи** знал. Мечта и труд...

9. ...Но мая белого **ночей**.

*«Парки – бабье лепетанье»*

*Анненский И.Ф.*

8. Глазурью лете **вы** на торты...

10. **Вы** – сине-призрачных высот...

*«Пэон второй – пэон четвертый»*

*Анненский И.Ф.*

7. ...Чтоб **демонов** у Яра тешить пиром,

9. ... Пусть **демоны** измаялись в холере...

*«В море любви» Анненский И.Ф.*

5. ...Я слепнуть не **хочу** от молнии грозовой...

8. ...Зарывшись в пепел **твой** горящей головой.

9. ...Как первый человек, божественным стораю,

10. ...**Хочу** вернуть **тебя** на берег рая.

*«О, нет, я не хочу...» Блок А.А.*

8. ...Делиться с **Вами Вашим** счастьем?

9. ... **Вы** не измучены душевной грозой...

*«Душа моя тиха...» Блок А.А.*

8. ...Что ж пользы для **меня**, - я не **любим тобой**

9. ...**Я** знаю, **ты любовь мою не презираешь**...

*«Сонет» Лермонтов М.Ю.*

В лермонтовском «Сонете» образно-лексическому повтору сопутствует синтаксический.

б) К варианту образно-лексического повтора отнесем и контекстуально-синонимическую замену:

8. И **ночь** уже идет сквозь **черные** вершины...

10. ... В недвижном **сумраке** тяжеле и страшней.

*«Бронзовый поэт» Анненский И.Ф.*

5. И, кажется, старинный **пешеход**...

9. ...Когда бы так! Но я не **путник** тот...

*«Пешеход» Мандельштам О.Э.*

В сонете Мандельштама «Казино» инициальная часть повторяется в 9-ом стихе: «...Но я люблю на дюнах казино...». То же в сонете «Спорт»: «...Но только тот действительно спортсмен...».

в) Разновидностью образно-лексического считаем и антонимичный повтор в сонете Блока:

6. **Там**, в сумерках весны, неугомный зной...

9. А **здесь**, как память лет невинных и великих...

*«За городом в полях весною воздух дышит...»*

г) Повтор-местоименная замена – разновидность образно-лексического повтора:





8. Не требуя **наград** за подвиг благородный.  
9. **Они** в самом тебе...  
*«Поэту» Пушкин А.С.*

8. ...**Пречистая** и наш божественный **Спаситель** –  
9. **Она** с величием, **он** с разумом в очах...  
*«Мадонна» Пушкин А.С.*

2. *Распространен в сонетах и образно-синтаксический повтор, часто сопровождающийся анафорическим:*

7. ...**И** этот лик, и этот взор святой,  
9. ...**И** это лоно матери, и в нем...  
*«Мадонна» Фет А.А.*

7. ...**И** то оранжевый, то белый...  
9. ...**И** цвета старого червонца...  
*«Июль» Анненский И.Ф.*

6. ...**Живут**, таинственно слиты...  
9. ...**Живут** любовью без забвенья...  
*«Второй мучительный сонет» из цикла «Лилии» Анненский И.Ф.*

5. **Мне нужен** талый снег под желтизной огня...  
9. ...**Мне надо** дымных туч...  
*«Мучительный сонет» Анненский И.Ф.*

1. Творящий дух **и** жизни случай...  
8. ...**Неошутима и незрима**...  
*«Поэзия» Анненский И.Ф.*

3. *Повтор на границе архитектурных частей всегда связан с образно-композиционной гармонической структурой. Он может актуализировать какой-либо ключевой мотив, может быть ассоциативным, контрастным, метафорическим, метонимическим и т.д.:*

4.  
8. Но **погребальная свеча** уж зажжена.  
9. Без лиц и без речей разыгранная **драма**.  
*«Ненужные строфы» Анненский И.Ф.*

7. ...**Менады** белою мятутся **вереницей**...  
10. ...**Меня волнует дев** мучительная **стая**.

*«Первый фортепьянный сонет»  
Анненский И.Ф.*

8. Мое **мучение** и мой **восторг** оне.  
9. Кто знает, сколько раз без этого **заполя**...  
*«Третий мучительный сонет»  
Анненский И.Ф.*

9. Уж не **ты** ли колдуешь, **жемчужный**  
*«Месяц» Анненский И.Ф.*

4. *Отметим и фонетический повтор:*

8. И камни площадей и улиц **освятила**.  
9. Тебя пою, о, да! Но просиял твой **свет**...  
*«Не ты ль в моих мечтах, певучая,  
прошла...» Блок А.А.*

8. ...Туманной музыкой **одень**.  
9. Какой обыкновенный **день!**  
*«Шарманка» Мандельштам О.Э.*

Повтор на стыке – формальный показатель образно-композиционной непрерывности сонета, выражающий связь разнооформленных частей и этим способствующий созданию гармонического целого.

*Художественный повтор в сонете наполнен следующим гармоническим содержанием:*

1. Он участвует в образовании образно-композиционной структуры сонета, которая содержит минимальную эстетическую программу произведения.

2. Содержит реализацию начал рекуррентности и образно-композиционной троичности: заданные в начале отношения достигают по законам пропорции золотого деления «катастрофической» напряженности в гармоническом центре сонета, которая находит разрешение в «сонетном замке».

3. Созидая образно-композиционную троичность, художественный повтор выступает в роли гармонической скрепы между индивидуальностью (образно-композиционное воплощение поэтической мысли) и всеобщностью (архитектоническая двучастность сонета).

4. Является наиболее выраженным средством связи архитектурных и образно-композиционных частей.



5. Система художественных повторов создает гармонические вертикали сонета и формирует его содержание как диалектическое подвижно-равновесное целое.

6. Взаимопересекающиеся структуры уровневых повторов формируют сонет как структурно-завершенное целое (никакие добавления и изъятия в тексте невозможны).

7. Художественный повтор, реализующийся по законам пропорции золотого деления, служит источником потенциальной содержательной открытости сонета, которая наиболее ярко выражена в сонетном венке.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Герасимов К.С. Сонет в творческом наследии В.Я. Брюсова // Валерий Брюсов. Проблемы мастерства: Сборник научных трудов СГПИ. – Ставрополь, 1983. – С. 34-63.
2. Гроссман Л.П. Поэтика русского сонета // Борьба за стиль. – М., 1927.

3. Квятковский А.Н. Поэтический словарь. – М., 1968.

4. Крадожен Е.М. Повтор в структуре поэтического цикла: Дис... канд. филол. наук. – М., 1987.

5. Лосев А.Ф. Диалектика мифа//Из ранних произведений. – М., 1990. – С. 393-655.

6. Словарь церковно-славянского и русского языка. – СПб., 1927.

7. Тростников М.В. Идиостиль И. Анненского: лексико-семантический аспект: Дис... канд. филол. наук. – М., 1990.

8. Холшевников В.Е. Основы стихосложения. Русское стихосложение. – Л., 1972.

9. Штайн К.Э. Язык. Поэзия. Гармония. – Ставрополь, 1989.

#### Об авторе

**Останкович Анатолий Вячеславович**, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской и зарубежной литературы Ставропольского государственного университета. Сфера научных интересов – жанры художественной литературы, гармония художественного текста.