

**О СПОСОБАХ ВЫРАЖЕНИЯ  
АВТОРСКОЙ МОДАЛЬНОСТИ  
В СТИХОТВОРЕНИИ К. Д. БАЛЬМОНТА  
«ЗАВЕТНАЯ РИФМА»**

В статье речь идет об авторской модальности и способах ее выражения в стихотворении К. Д. Бальмонта «Заветная рифма». Данный текст анализируется на разных уровнях, а именно: на содержательном, композиционном, грамматическом. Рассматриваются отношения заглавие / текст, основные образы, связанные с темой творчества, особое внимание обращается на поэтику грамматических повторов.

*Ключевые слова:* авторская модальность, рифма, семантическая доминанта, композиция, грамматический повтор.

*К. Д. Бальмонт*

**Заветная рифма**

Не Пушкин, за ямбами певший хореи,  
Легчайший стиха образец,  
Не Фет, иссекавший в напевах камеи,  
Усладу пронзенных сердец,  
Не Тютчев, понявший созвучия шума,  
Что Хаос родит по ночам,  
Не Лермонтов — весь многозвездная дума,  
Порыв, обращенный к мечам,  
Не тот многомудрый, в словах меткострельный,  
Кем был Баратынский для нас, —  
Меня научили науке свирельной,  
Гранили мой светлый алмаз.  
Хореи и ямбы с их звуком коротким  
Я слышал в журчанье ручьев,  
И голубь своим воркованием кротким  
Учил меня музыке слов.

Качаясь под ветром, как в пляске, как в страхе,  
Плачущие ветви берез  
Мне дали певучий размер амфибрахий, —  
В нем вальс улетающих грез.  
И дактиль я в звоне ловил колокольном,  
И в марше солдат — анапест.  
Напевный мой опыт был с детства невольным,  
Как нежность на лице невест.  
В саду, где светили бессмертные зори  
Счастливых младенческих дней,  
От липы до липы, в обветренном хоре  
Качались шуршанья ветвей.  
Близ нивы беседовал сам я с собою  
И видел в колосьях намеков,  
И рифмою чудился мне голубою  
Среди желтизны василек.  
В горячем июле, в пробегах безгласных  
Качавших полнеба зарниц  
Читал я сказанья о странах прекрасных,  
Где райских увижу я птиц.  
В звучанье ли долгом пастушьего рога,  
В громах ли — всё звонче, светлей —  
Мне слышались, снились напев и дорога, —  
И я полюбил журавлей.  
Свершилось. Дорога моя беспредельна.  
Певучие — песни мои.  
Хваленье, что пели вы мне колыбельно  
В далекой деревне, ручьи.  
Быть может, дадутся другому удачи  
Полней и светлей, чем моя.  
Но мир облетел я. И как же иначе  
Крылатым ответил бы я?  
Я видел всю Землю от края до края.  
Но сердцу всех сказок милей,  
Как в детстве, та рифма моя голубая  
Широкошумящих полей.

*Впервые опубликовано: Современные записки. Париж. 1924. Кн. 22. С. 174. Бальмонт, Константин Дмитриевич (1867–1942) — поэт-символист, переводчик, эссеист, один из виднейших представителей русской поэзии Серебряного века.*

Выявление способов выражения авторской позиции, или модальности, в поэтическом тексте является одной из основных задач филологического анализа, что отражено в работах видных исследователей: В. В. Виноградова [1975], Ю. М. Лотмана [1996], М. В. Панова [2017], И. И. Ковтуновой [1986], Е. Г. Эткинда [2001], Л. А. Новикова [2001], Н. А. Николиной [2003] и др. «Любое целостное выражение мысли, чувства, побуждения, отражая действительность в той или иной форме высказывания, облекается в одну из существующих в данной системе языка интонационных схем предложения и выражает одно из тех синтаксических значений, которые в своей совокупности образуют категорию модальности», — отмечает ученый [Виноградов 1975: 55–56].

Под модальностью лирического стихотворения мы понимаем грамматико-семантический признак, выражающий авторскую позицию, то есть субъективную модальность, а именно уверенность / неуверенность, оценку, чувство. Способы проявления авторской модальности в поэтическом тексте, как известно, различны. Это модальные глаголы и специальные модальные слова, междометия, особые синтаксические конструкции, порядок слов, интонация. Кроме того, в художественном тексте авторская позиция может проявляться на разных уровнях системы текста. На содержательном уровне это заглавие произведения, у которого всегда сильная позиция; это семантические доминанты и связанные с ними ключевые слова текста; это наиболее частотные лексические единицы, их положение в тексте; это имена собственные, позволяющие понять особенности авторской картины мира. На формальном уровне проявление авторской модальности можно наблюдать не только в особенностях композиции, в организации пространственно-временных отношений, в смене способов изложения, отражающих мировосприятие автора, но и в архитектонике стихотворения, дающей представление о нем как целостном явлении, неотделимом от личности его автора.

Стихотворение К. Бальмонта «Заветная рифма» (ЗР) было опубликовано в 1924 г. в Париже в литературном журнале русской эмиграции «Современные записки» (кн. 22, с. 174) и при жизни автора не входило в его сборники. Предметом анализа в данной статье будут отношения заглавие / текст, семантические доминанты и их ключевые слова, имена собственные, повторы на разных языковых уровнях, так как, по верному замечанию Г. О. Винокура, в художественном

произведении «всё стремится стать мотивированным со стороны значения» [Винокур 1959: 248].

Отношения заглавие / текст в ЗР весьма сложны. Заглавие имеет многоплановое, символическое значение, в нем концентрируется смысл всего стихотворения, речь идет не о конкретной рифме — (от греч. *rhythmos* — плавность, соразмерность), созвучие концов стихов (или полустуший), отмечающее их границы и связывающее их между собой [ЛЭС: 328], — а о таланте, о становлении поэта. Данное заглавие указывает, прежде всего, на авторское отношение к поэтическому творчеству как дару свыше. Причем этот дар расслышать музыку слов во всем многообразии окружающего мира поэт называет *невольным*, то есть естественным, как способность дышать, видеть, слышать: *Напевный мой опыт был с детства невольным, Как нежность на лице невест.*

Помимо этого возникает ассоциативный ряд: образ *летучей рифмы* у Пушкина в стихотворении «Прозаик и поэт» (1825), а также посвященные рифме его стихотворения «Рифма, звучная подруга...» (1828) и «Рифма» (1830).

В поэтическом языке слова и выражения получают дополнительные значения, которые как бы надстраиваются над исходным значением «практического» языка, что и порождает образность как основной признак эстетической функции языка. «Суть эстетически переживаемого значения — в его переходности, подвижности, многоплановости, гибкости, предполагающих творческое восприятие текста» [Новиков 2001: 498].

Словосочетание *заветная рифма* имеет образное значение, носит оценочный характер, в нем заключена авторская точка зрения. Прилагательное-эпитет *заветный* в этом контексте употреблено не только в значении ‘особенно ценный, оберегаемый, свято хранимый; самый дорогой для кого-л., душевный’ [МАС. Т. I: 502].

Это заглавие можно рассматривать как тему (функция номинации, присвоение имени) по отношению к тексту-реме (функция предикации, присвоение признака), в котором, как в древнем свитке, раскрываются признаки понятия *заветной рифмы*, представленные поэтом не только через галерею метафорических образов стихотворных размеров — хорей, ямбы, амфибрахий, дактиль, анапест, но и через такие приемы, как отрицание, уподобление, сравнение, перифраза, многообразные повторы. Так, перифрастическими, иноказательными, по отношению к заглавию становятся в тексте-реме

выражения *наука свирельная, мой светлый алмаз, музыка слов, певучие — песни мои.*

Лексема *рифма* является ключевым словом всего стихотворения, о чем свидетельствует двойное словоупотребление этой лексемы в тексте, его смысловым стержнем:

*И рифмою чудился мне голубою / Среди желтизны василек.*

*Но сердцу всех сказок милей, / Как в детстве, та рифма моя голубая / Широкошумящих полей.*

Заметим, что сочетание ключевого слова *рифма* с цветовым эпитетом *голубая* в данном контексте приобретает дополнительное коннотативное значение *небесная, божественная*, что говорит уже о символическом смысле заветной рифмы. Одним из подтверждений этого могут служить рассуждения В. И. Иванова о мистическом значении символа Голубого Цветка: «Есть люди, которых томит какая-то память, ими самими не осознанная, но которая может влиять на их творчество, хотя мы часто это не знаем. <...> Голубой Цветок это — чистое мечтание. Для иных это мечтание, имеющее в себе ценное, это импульс к хорошему — нечто идеальное... Голубой Цветок — это Небо, проникающее землю» [Иванов 1987: 739–741].

Необходимо также обратить внимание на положение в тексте ключевого слова *рифма* и на то, как это положение усиливает его семантику. В приведенном первом примере метафора-сравнение *рифмою чудился мне голубою* акцентуирована цветовым контрастом: голубой василек на фоне желтеющей, спеющей нивы. Данный пример отмечен у Н. А. Кожевниковой: «Прилагательное, характеризующее предмет сравнения, передается образу сравнения: *И рифмою чудился мне голубою Среди желтизны василек*» [Кожевникова 1986: 19].

Среди всего многообразия летних луговых и полевых цветов именно этот цветок притягивает взгляд ребенка и становится в дальнейшем для него на протяжении всей жизни нетленным символом красоты, божественным творением. Здесь уместно будет вспомнить слова К. Д. Бальмонта из его статьи «Чувство личности в поэзии»: «Цветы <...> владеют тайной мира, и каждый цветок, будь это нежный ландыш или ядовитая орхидея, равен Богу» [Бальмонт 2021: 26]. Укажем также на верное замечание Т. С. Петровой, тонкого исследователя творчества поэта, об образе цветов как «наиважнейшей ипостаси Красоты» [Петрова 2015: 30].

Во втором примере (*Но сердцу всех сказок милей, / Как в детстве, та рифма моя голубая / Широкошумящих полей*) ключевое слово *рифма* находится в сильной позиции, а именно в последнем предложении стихотворения, являясь в определенном смысле зеркальным отображением заглавия и тем самым приобретая особую смысловую значимость. Повтор ключевого слова в конце стихотворения — это своеобразный завершающий аккорд, итог зрелого поэта, оценивающего свое творчество. «Текст, таким образом, характеризуется своеобразной кольцевой композицией: заглавие как смысловая доминанта произведения соотносится с его финальной метафорой», — отмечает Н. А. Николина [Николина 2003:171].

Итак, при прочтении текста-ремы, в котором происходит «концентрация предикативности» [Ковтунова 1986: 152], сгущение признаков, характеризующих заглавие, его семантика расширяется, преобразуется из конкретного значения в обобщенно-эстетическое, приобретает значение творческого процесса, авторского кредо. В заглавии также заключена адресация, обращение к читателю, тем самым автор определяет через заглавие вектор своего мировосприятия.

Далее рассмотрим способы авторской модальности на примере особенностей композиции текста ЗР, семантических доминант и связанных с ними ключевых слов. Стихотворение написано амфибрахией, имеет перекрёстную рифмовку, не разделено на строфы, но в синтаксическом плане каждые четыре стиха соответствуют завершённому высказыванию.

Условно в тексте можно выделить три части. Первая из них, включающая 12 стихов, — это своеобразная завязка — представляет сложную синтаксическую конструкцию с включением пяти фамилий любимых автором ЗР русских поэтов. Использование имени собственного в поэтическом тексте создает особую выразительность, так как эти имена «нарушают обычный для лирики закон безымянности», ее принцип неопределенности [Эткинд 2001: 46]. Начало стихотворения открывает пятикратное анафорическое отрицание с частицей *не* перед собственными именами существительными в функции однородных субъектов предложения: *Не Пушкин..., Не Фет, Не Тютчев, Не Лермонтов, Не тот ... Баратынский*. Повтор отрицания в абсолютном начале стиха в препозиции к имени собственному создает высокую экспрессию высказывания. Такое перечисление фамилий поэтов с точными характеристиками каждого из

них, представленными в тексте определительными конструкциями с положительной коннотацией — *за ямбами певший хорей, Легчайший стиха образец; иссекавший в напевах камеи, Усладу пронзенных сердец; появивший созвучия шума...; весь многозвездная дума, Порыв, обращенный к мечам; многомудрый, в словах меткострельный* — создает резкий семантический контраст, который порождает оппозицию *я — другие (поэты)*. Это позволяет считать, что в первой части стихотворения роль доминанты играет грамматико-семантический признак отрицания.

Глагольные предикаты *научили, гранили* актуализируются препозиционным тире, словно отсекающим автора стихотворения от названных в тексте поэтов, что, на первый взгляд, говорит о высокой самооценке, но при дальнейшем внимательном прочтении стихотворения становится ясно, что первостепенным для автора является не сравнение себя с другими поэтами, не подражание им, пусть даже великим, но исключительно его музыка слов, его божественный дар и служение ему. Отметим, что порядок следования фамилий Фета и Баратынского не соответствует хронологии их жизни, и в этом также проявляется авторская модальность, открывающая симпатии-предпочтения К. Бальмонта, как известно, высоко ценившего поэзию Фета, прежде всего за его психологизм и музыкальность. В этом смысле он ставил Фета и вслед ему Тютчева выше Пушкина и Лермонтова [Иванов 1987: 86–94]. Можно, наверное, сказать, что этот список поэтов здесь представлен в виде своеобразной пирамиды, определяющей литературный вкус автора ЗР.

Вторая часть является основной, она включает 32 стиха, это подробный ответ на тезис о заветной рифме. Семантическими доминантами, через которые проявляется авторская модальность в этой части ЗР, являются такие понятия, как *память, чувство (слух, зрение, осязание), речь* с ключевыми словами *слышать, слышаться, видеть, чудиться* и их контекстными синонимами *учить, читать, ловить, беседовать, сниться*.

К. Бальмонт обладает абсолютным слухом, отличается обостренным восприятием окружающего мира, прежде всего природы. Многообразные звукообразы представлены в ЗР повторами глагольных форм: *Хорей и ямбы с их звуком коротким / Я слышал в журчанье ручьев. // И голубь своим воркованием кротким / Учил меня музыке слов. // И дактиль я в звоне ловил колокольном. // Мне слышались, снились напев и дорога. // Хваленье, что пели вы мне колыбельно.* Эту же роль

выполняют повторы отглагольных существительных со значением 'проявление определенных звуков': *журчанье ручьёв, воркование голубя, шурианье ветвей, звучанье пастушьего рога, хваленье — Хваленье, что пели вы мне колыбельно / В далекой деревне, ручьи*. К ним также следует отнести существительные, имеющие семантику звучания: *звук короткий, музыка (слов), вальс улетающих грез, звон колокольный, марш солдат, обветренный хор лип, пастуший рог, громы, напев*.

Со звукообразами чередуются зрительные (визуальные) образы, бережно хранимые в подробной памяти поэта, они имеют зачастую пространственно-временное значение. Это, прежде всего, родные просторы утраченной родины: родное имение — *далекая деревня, где пели колыбельно ручьи; сад — В саду, где светили бессмертные зори / Счастливых младенческих лет; березы — плакучие ветви берез; липы — обветренный хор лип; нива — Близ нивы беседовал сам я с собою / И видел в колосьях намек; цветок — И рифмою чудился мне голубою / Среди желтизны василек; июльские зарницы — В пробегах безгласных ... зарниц / Читал я сказанья о странах прекрасных; птицы — Где райских увижу я птиц; И я полюбил журавлей; дорога — Мне слышались, снились напев и дорога. // Дорога моя беспредельна*.

Чувство осязания передано примером *В горячем июле*.

Среди всех звукообразов второй части повторяющимся является образ ручьев, причем он играет важную композиционную роль доминанты текста всего стихотворения, журчащие ручьи появляются в самом начале (стихи 13 и 14), они «открывают» мир заветной рифмы (*Хореи и ямбы с их звуком коротким / Я слышал в журчанье ручьев*) и «закрывают» этот мир (*Хваленье, что пели вы мне колыбельно / В далекой деревне, ручьи*). Следовательно, можно говорить о ключевой роли этого звукообраза в данном тексте, так как кольцевая композиция образа не только актуализирует его, но и служит в определенном смысле итогом творческой судьбы — заветной рифмы поэта. Обращение *ручьи* (их колыбельные песни) можно рассматривать как обращение к малой родине, потому что это та ее часть, которая вошла в сердце поэта, в его память. «Особое место в лирике занимают обращения к родной стране, к родине. Обращение к родине может наполняться широким смыслом. <...> Лирическое сознание обнимает и вмещает в себя то, что входит в представление о родине», — отмечает И. И. Ковтунова [Ковтунова 1986: 98].

В третьей, заключительной части стихотворения, состоящей из 8 стихов, поэт обобщает свой пройденный путь и задается вопросом



о смысле этого пути, прежде всего творческого. Образ дороги (два словоупотребления: *Мне слышались, снились напев и дорога. // Дорога моя беспредельна.*) возникает в конце стихотворения, расширяя художественное пространство текста. Мотив пути, возвращения к своим истокам проявляется через память о голубом цветке, символизирующем начало творческого познания мира, его мелодий, когда, может быть, еще не осознанно лирический герой (в данном случае автор, так как лирическое я покрывает человеческое я) принимает свой жребий — заветную рифму.

Быть может, дадутся другому удачи  
 Полней и светлей, чем моя.  
 Но мир облетел я. И как же иначе  
 Крылатым ответил бы я?  
 Я видел всю Землю от края до края.  
 Но сердцу всех сказок милей,  
 Как в детстве, та рифма моя голубая  
 Широкошумящих полей.

На грамматическом уровне также следует отметить разнообразные повторы, связанные с авторской модальностью.

Во-первых, это повторы причастных форм, сконцентрированных в основном в первой части текста и имеющих в большинстве своем метафорическое значение. Эти формы являются признаковыми словами, эпитетами, а «повторение эпитетов <...> создает динамическое напряжение признаков» [Панов 2017: 142], через которое передается авторская оценка: *за ямбами певший хорей; иссекавший в напевах камей, / Усладу пронзенных сердец; понявший созвучия шума; Порыв, обращенный к мечам; Плакучие ветви берез / Мне дали певучий размер амфибрахий, — / В нем вальс улетающих грез; От липы до липы, в обветренном хоре / Качались шуришанья ветвей; В горячем июле, в пробегах безгласных / Качавших полнеба зарниц.*

Во-вторых, это однокорневой повтор глагольных форм от глаголов *качать, качаться*: *качаясь — качались — качавших* во второй части ЗР, создающих динамичный образ деревьев (берез и лип) и неба — летних зарниц, живущих в памяти поэта. Центральный ударный слог в этих лексемах совпадает с ударным слогом амфибрахия — «певучего размера». Рассмотрим эти примеры.

Качаясь под ветром, как в пляске, как в страхе,  
Плакучие ветви берез  
Мне дали певучий размер амфибрахий, —  
В нем вальс улетающих грез.

Первая форма *качаясь*, деепричастие несовершенного вида, имеет неопределенное значение добавочного действия, то есть речь идет о признаке, продолжающемся во времени. Кроме того, в этом образе волнующихся берез мы наблюдаем взаимодействие тропов: развернутая метафора, или симфора, осложненная двумя сравнениями.

Вторая форма прошедшего времени *качались* участвует в метонимическом образе шуршащих, лепечущих листьев (*шуршанья ветвей*), он продолжает образы сада «счастливых младенческих дней»:

От липы до липы, в обветренном хоре  
Качались шуршанья ветвей.

Третья форма действительного причастия прошедшего времени *качавших* обозначает признак по действию, направленному на объект, протекавшему когда-то во времени, незавершенному, сохраняющемуся в памяти. Это образ июльских зарниц, передающий динамику их ослепительных пробегов, «качавших полнеба», он также участвует в развернутой метафоре:

В горячем июле, в пробеге безгласных  
Качавших полнеба зарниц  
Читал я сказанья о странах прекрасных,  
Где райских увижу я птиц.

В-третьих, это повторы личного местоимения 1-го лица единственного числа *я* (15 словоупотреблений), которое «воплощает» в тексте лирическое *я*, и притяжательного *мой* (6 словоупотреблений). «Поэтическое сознание (лирическое *я*) может ограничиваться своим внутренним эмоциональным миром и даже быть противопоставлено внешнему миру, может, напротив, вмещать в себя широкий внешний мир, с которым у лирического поэта возникает непосредственный и тесный контакт. <...> И дело не в том, что поэт чувствует и выражает не только свою личность, свой эмоциональный мир, но и внешний мир. Происходит более сложное явление — рост

масштабов лирического *я*, которое в равной степени охватывает мир внутренний и мир внешний, разрушая границы между ними. Собственная личность становится лишь частью мира» [Ковтунова 1986: 15].

Важная роль местоимений *я* и *мой* в тексте ЗР раскрывает глубинное отношение человеческой личности, поэта, и мира; повторы личного, *человеческого я* передают способы постижения этого мира, его многообразия, становление поэта. С каждой повторяющейся формой местоимения возрастает концентрация силы *лирического я*: *Не Пушкин... Не Фет... Не Тютчев... Не Лермонтов... Не тот... Баратынский... меня научили науке свирельной; Хореи и ямбы с их звуком коротким Я слышал в журчанье ручьев; И голубь своим воркованием кротким Учил меня музыке слов; Плакучие ветви берез Мне дали певучий размер амфибрахий; И дактиль я в звоне ловил колокольном, И в марше солдат — анапест; Близ нивы беседовал сам я с собою И видел в колосьях намек, И рифмою чудился мне голубою Среди желтизны василек; В горячем июле, в пробегах безгласных Качавших полнеба зарниц Читал я сказанья о странах прекрасных, Где райских увижу я птиц; Мне слышались, слылись напев и дорога, — И я полюбил журавлей; Хваленье, что пели вы мне колыбельно В далекой деревне, ручьи; Но мир облетел я. И как же иначе Крылатым ответил бы я?*

Повторяющиеся формы притяжательного местоимения *мой*, с одной стороны, определяют пространственно-временные рамки человеческого *я* (*дорога моя беспредельна*), с другой — определяют творческое начало пути (*мой светлый алмаз*), богатую картину мира поэта (*напевный мой опыт; певучие — песни мои; Быть может, дадутся другому удачи Полней и светлей, чем моя; Как в детстве, та рифма моя голубая*).

Человеческое *я* у К. Бальмонта подчинено лирическому *я*, которое вмещает в себя весь мир — *Я видел всю землю от края до края*. Поэтическое сознание формируется уже в детские годы, поэт впитывает в себя с ранних лет многоликий мир малой родины, его краски, звуки, пространство и время. Лирический герой отождествлен с поэтом, который ведет прямой разговор о своей удачной творческой судьбе — полной и светлой, уподобляя себя птице:

Быть может, дадутся другому удачи  
 Полней и светлей, чем моя.  
 Но мир облетел я. И как же иначе  
 Крылатым ответил бы я?

Я видел всю Землю от края до края.  
Но сердцу всех сказок милей,  
Как в детстве, та рифма моя голубая  
Широкошумящих полей.

Итак, модальная оценка, раскрывающая отношение высказывания к действительности, проявляется в стихотворении ЗР на разных уровнях данного текста, а именно: на содержательном, композиционном, грамматическом.

Семантической доминантой текста является ключевое слово *рифма*, вынесенное в заглавие, и отношения заглавие / текст.

Композиционной доминантой — на широком фоне звукообразов и зрительных образов — является повторяющийся образ ручьев (кольцевая композиция).

На грамматическом уровне доминируют повторы личного местоимения первого лица единственного числа *я* и притяжательного местоимения *мой*, которые раскрывают глубинное отношение человеческой личности (поэта) и мира.

*Заветная рифма* — это символическое выражение, в тексте оно приобретает значение творческого процесса, авторского кредо. Это синтетический образ, в котором происходит сгущение «колеблющихся» признаков, от исходных до метафорических, таким путем поэтический язык рождает новые и новые образы.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бальмонт К. Д.* Горные вершины: *Сборник статей.* Искусство и литература / К. Д. Бальмонт; подгот. текста, вступ. статья и примеч. Н. А. Молчановой. Иваново: Издатель Ольга Епишева, 2021. 248 с.

*Виноградов В. В.* О категории модальности и модальных словах в русском языке // Виноградов В. В. Исследования по русской грамматике: избранные труды. М., 1975. С. 53–87.

*Винокур Г. О.* Об изучении языка литературных произведений // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

*Иванов В. И.* Собрание сочинений. Т. 4. Брюссель, 1987. 801 с.

*Ковтунова И. И.* Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 206 с.

*Кожевникова Н. А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. 253 с.

*Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. Санкт-Петербург: «Искусство — СПб», 1996. 848 с.

ЛЭС — Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987.

МАС — Словарь русского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1981. Т. 1. С. 502.

*Николина Н. А.* Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 256 с.

*Новиков Л. А.* Избранные труды. Т. I. Проблемы языкового значения. М.: Изд-во РУДН, 2001. 672 с.

*Панов М. В.* Язык русской поэзии XVIII–XX веков: Курс лекций / Сост., подгот. текста и прим. Т. Ф. Нешумовой; предисл. М. Л. Каленчук. — 2-е изд. М.: Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2017. 584 с.

*Петрова Т. С.* «Из мрака к свету...»: мотив пути в лирике К. Д. Бальмонта. Шуя: Шуйский филиал ИвГУ, 2015. 226 с.

*Эткинд Е. Г.* Проза о стихах. СПб.: «Знание», 2001. 448 с.

doi:10.31912/anniversary\_vinogradova\_26-38