

В.Н. ПОКЛОНСКАЯ

**ЛИТЕРАТУРНОЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЕ
КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ**

Методические рекомендации

2011

УДК 82.0(075.8)
ББК 83.011я73
П48

Автор: доцент кафедры литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат филологических наук **В.Н. Поклонская**

Рецензенты:
профессор кафедры литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова», доктор филологических наук *А.А. Нестеренко*;
заведующий кафедрой белорусской литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат филологических наук, доцент *О.И. Русилко*

П48

Методические рекомендации предназначены для студентов филологического факультета. Их цель – дать исходные сведения о литературном произведении, что будет способствовать формированию у студентов навыков научного анализа и оценки художественных текстов, а также пробуждению интереса к вопросам литературоведения.

УДК 82.0(075.8)
ББК 83.011я73

© Поклонская В.Н., 2011
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
РАЗДЕЛ I	5
Тема 1. Художественный образ. Проблема условности. Деталь и ее роль в литературно-художественном произведении.....	5
Тема 2. Категории формы и содержания литературного произведения	7
Тема 3. Тема, проблема, идея литературного произведения	8
Тема 4. Сюжет, фабула, конфликт, композиция как «мирообразующий принцип» (Д.Д. Благой)	10
Тема 5. Язык – «первый элемент» литературы	14
Тема 6. Основы стихосложения	30
РАЗДЕЛ II	46
Практическое занятие № 1.	
Содержание и форма в литературе и искусстве.....	47
Практическое занятие № 2.	
Художественный образ и его свойства.....	47
Практическое занятие № 3.	
Тема и идея художественного произведения, их взаимосвязь и взаимозависимость.....	47
Практическое занятие № 4.	
Конфликт и сюжет в литературном произведении.....	48
Практическое занятие № 5.	
Тропы. Их разновидности и художественные функции.....	49
Практическое занятие № 6.	
Системы стихосложения.....	49

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Важнейший компонент филологического образования – изучение тех или иных проблем литературоведения. При этом особую значимость приобретает вопрос о сущности и специфике литературного произведения.

Предлагаемые методические рекомендации дают возможность студентам сформировать научный подход при осмыслении художественного произведения, поскольку в них оно представлено как целостное единство, во взаимосвязанности и взаимозависимости всех его частей и элементов. Показано, что литературное произведение лишь условно распадается на содержание и форму.

Предназначенные для студентов 1 курса, еще недостаточно владеющих историко-литературными знаниями, методические рекомендации «Литературное произведение как художественное целое» содержат следующие теоретические материалы: «Художественный образ. Проблема условности. Деталь и ее роль в литературно-художественном произведении»; «Категории формы и содержания литературного произведения»; «Тема, проблема, идея литературного произведения»; «Сюжет, фабула, конфликт, композиция как «мирообразующий принцип»; «Язык – «первый элемент» литературы»; «Основы стихосложения». Они отличаются доходчивостью и ориентированы на использование произведений русской литературы, фольклора, изучаемых в школе или параллельно в вузе.

Методические рекомендации вводят студентов-филологов в круг важнейших теоретических споров о содержании и форме, о сюжете и фабуле, о композиции, о соотношении слова и образа. Практические занятия, являясь составной частью методических рекомендаций, ставят своей целью приобщить будущих филологов к самостоятельной работе, развить у них научное мышление, пробудить интерес к науке о литературе в целом. Кроме того, предусмотрена работа с библиографией: составление списка литературы по изучаемой теме, правила цитирования, выходные данные использованной литературы. Студентам предложено выступать с сообщениями и докладами.

Разработаны методические рекомендации «Литературное произведение как художественное целое» на основе программы курса «Введение в литературоведение», их задача – формировать у будущих специалистов профессионализм, благодаря чему они смогли бы постоянно пополнять свои знания, творчески применять накопленную информацию, планировать и прогнозировать свою дальнейшую деятельность.

РАЗДЕЛ I.

Тема 1. Художественный образ. Проблема условности.

Деталь и ее роль в литературно-художественном произведении

Литература – вид искусства, неотъемлемая часть той системы, в которой и живопись, и музыка, и архитектура, и хореография, и кинематограф, и пр. На разных этапах общественного развития эта система изменяла свою структуру: в античный период преобладала скульптура, в Средневековье – архитектура, в эпоху Возрождения – живопись, в XVII–XVIII вв. театр, в XIX в. – литература, в XX в. – кинематограф и телевидение. Однако ее слагаемые оставались: искусство слова, искусство изображения, искусство звуков, зрелищные искусства и искусство вещей. Они сохранились в художественном творчестве всех времен и народов, причем сфера искусства слова по широте и всеохватности оказалась беспрецедентной. Об этом не раз заявлялось в ученых трактатах. «Поэзия есть высший род искусства, – предупреждал Белинский... – Поэзия включает в себе элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и сразу нераздельно всеми средствами, которые даны порою каждому из прочих искусств».

Литература, действительно, может выразить все, создавая посредством слова художественные образы. Чтобы раскрыть сущность художественного образа, надо учитывать, что он является результатом отражения окружающего мира в человеческом сознании, потому что любой образ – это внешняя реальность, освоенная нашим сознанием. С философской точкой зрения он выступает в чувственных формах (ощущения, восприятия, представления) и рациональных (понятия, суждения, умозаключения, идеи, теории).

Распространенная разновидность конкретно-чувственного образа – образ фактографический, детально воспроизводящий предметы, события, (фотопортрет, образы, возникающие в дневниках, мемуарах, переписке). Сам по себе он не имеет никакой художественной значимости, но приобретает ее, если включается в текст художественного произведения как материал для воплощения художественного содержания.

Существуют образы в виде идеализированной конструкции. Они не соотносятся с жизненными реалиями, но связаны с мироощущениями человека (черт, Смерть, Баба-Яга, Домовой). Отдельные образы определяют наше быденное сознание, так как порождены повседневными обстоятельствами. У каждого из нас они различны: образы религиозные, политические, научные и т.д.

В отличие от перечисленных образов художественный образ – создание творческой мысли и воображения автора. У него свое специфическое назначение и свои особенности, из него вытекающие. Художественный образ – это система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой художественное содержание, то есть художественно освоенную действительность. Такой подход к пониманию сущности художественного образа сложился далеко не сразу, а стал итогом работы выдающихся мыслителей, среди которых особую роль сыграли Аристотель, Шеллинг, Лессинг, Гегель, Белинский. Их рассуждения подтверждают, что следует не противопоставлять, а сопоставлять понятийное и образное мышления: они, будучи разными моделями освоения объектного мира, дополняют друг друга.

Всякий художественный образ воспринимается и оценивается как целостность, он всегда включает в себе обобщение, ибо каждый жизненный факт свидетельствует о сходстве с другими фактами. Сплав единичного, индивидуального и общего называется типическим и составляет главное свойство художественного образа.

В творческой практике художественное обобщение принимает определенные формы, потому что писатели выражают в них свои общественные интересы и идеалы, высказывают свое отношение к действительности. Отсюда появляется второе отличительное свойство художественного образа – эмоциональность. Она реализуется в произведении через речь автора и персонажей, через подбор индивидуальных подробностей. Они неизбежны. Без них невозможно воссоздать предметы и явления во всех особенностях: действуя на воображение читателя, они мысленно дополняют картины, углубляют образы, содержание произведения в целом (кабинет Онегина в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин», два кресла в гостиной Маниловых в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души», глаза Марьи Болконской в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»).

Литературоведы предложили даже несколько вариантов классификации деталей. Думается, наиболее удачная из них – классификация А.Б. Есина. Он выделил три группы: сюжетную, описательную, психологическую, связав их с авторским стилем. «Сюжетная» («Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Фома Гордеев» А.М. Горького); «описательная» («Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова, «Жизнь Клима Самгина» А.М. Горького); «психологическая» («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Тихий Дон» М.А. Шолохова).

Третья черта образов художественных произведений – самодостаточность. Ведь они не дополняют данные или предполагаемые обобщения в жизни в качестве наглядных примеров, они содержат обобщения жизни в себе. Художественные образы по характеру обобщенности делятся на индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы, архетипы. Индивидуальные образы отличаются неповторимостью, чаще всего их создают писатели-романтики или писатели-фантасты (Демон в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон», Данко в рассказе А.М. Горького «Старуха Изергиль», Воланд в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»). Характерным образам присущи общие черты, которые указывают на принадлежность их к той или иной эпохе и общественной группе (персонажи романов И.С. Тургенева «Дворянское гнездо», «Накануне», А.М. Горького «Дело Артамоновых», а также его пьес). Типические образы – вершина образов характерных (Онегин в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин», Печорин в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», Обломов в романе И.А. Гончарова «Обломов»). Образы-мотивы связаны с повторением каких-либо тем в творчестве писателя («Прекрасная Дама», «Незнакомка» А.А. Блока, «Чудик» В.М. Шукшина). Образы-топосы – это типические образы, определяющие национальные открытия литературы в процессе ее исторического развития (образ «лишнего человека», образ «народного заступника», образ «маленького человека» в творчестве русских писателей). Образы-архетипы передаются из поколения в поколение, воспринимаясь как общечеловеческие мифологические образы и образы-символы (дорога, дом, огонь, небо).

Итак, художественный образ – это понятие многомерное, многогранное. Он существует объективно, как авторская конструкция, как «вещь в се-

бе». Вместе с тем, становясь элементом сознания других, образ обретает субъективную значимость, выходит за рамки авторского замысла, порождает толкования, о которых автор не помышлял. Впервые на это обратил внимание Шеллинг. И неудивительно, что посвященная образу научная литература очень велика.

Рекомендуемая по теме литература:

- | | |
|------------------|--|
| Аристотель. | Поэтика. Риторика // Аристотель и античная литература. – М., 1978. |
| М.М. Бахтин. | Эстетика словесного творчества. – М., 1978. |
| В.Г. Белинский. | Взгляд на русскую литературу 1847 года // Собр. соч.: в 9 т. – М., 1977. |
| Г.Д. Гачев. | Образ в русской художественной литературе. – М., 1981. |
| Г. В. Ф. Гегель. | Эстетика: в 4 т. – М., 1968. – Т. 1. |
| Е.С. Добин. | Искусство детали. Наблюдения и анализ. – Л., 1975. |
| А.Б. Есин. | Литературное произведение: типологический анализ. – М., 1992. |
| А.А. Михайлов. | О художественной условности. – М., 1966. |

Тема 2. Категории формы и содержания литературного произведения

Литературное произведение – чрезвычайно сложная идейно-художественная система, где все значимо, все элементы соотнесены друг с другом и, по выражению Л.Н. Толстого, представляют собой «бесконечный лабиринт сцеплений». Чтобы разобраться в этой сложности, следует в процессе анализа произведения выделить в нем его внутренние и внешние стороны, то есть содержание и форму. Содержание – это то, о чем повествуется, а форма – какие художественные средства используются при повествовании.

Форма и содержание – категории, присущие любому явлению природы и общества, поскольку в каждом из них есть внешние (формальные) и внутренние (содержательные) элементы. Однако в художественном творчестве понятия «содержание» и «форма» приобретают особый смысл и значение. Здесь необходимо всегда учитывать, что содержание и форма выделяются только в абстрактном размышлении, имеющем целью научное осмысление структуры произведения. Содержание вообще не существует вне той формы, в которой оно создано, всякое же изменение формы есть одновременно изменение содержания. Известное замечание Л.Н. Толстого о романе «Анна Каренина» как раз подчеркивает органическую связь содержания и формы: «Если же я бы хотел сказать словами все то, что я имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал сначала». Поэтому отдельные элементы литературного произведения, несущие содержательное (тема, идея художественная, фабула, коллизия, характеры и обстоятельства) и формальное начала (жанр, вид, род, композиция, речь художественная), выступают как единые, целостные реальности, обогащенные, преображенные творческим сознанием художника.

Категории «содержание» и «форма» в философский и литературоведческий обиход были введены лишь в XIX веке немецким ученым Гегелем. Это стало серьезным достижением в истолковании природы художественной литературы. Правда, Гегель концентрировал внимание в своей «Эстетике» больше на содержании, отсюда возникла опасность некоторого перекоса в понимании литературного произведения. В XX веке, напротив, наметилась другая край-

ность – чрезмерный интерес к форме. Обе эти крайности вредны. Если анализировать только содержание, то получится простой рассказ о событии, переживании, не имеющий никакого художественного значения. Это делают историки, психологи, социологи, политики и другие специалисты, обращающиеся к литературе как к материалу для своих отраслевых знаний. При изолированном изучении формы приходится неизбежно иметь дело с материалом литературы, то есть с языком, человеческой речью, что составляет работу языковеда опять-таки для его специфических целей.

Важно постоянно учитывать, что содержание – всего лишь результат перехода формы в содержание, а форма – результат перехода содержания в форму. При этом содержание выполняет роль ведомого и своими особенностями порождает особенности формы, получая в ней определенность. Произведение, не обладающее такого рода гармонией, лежит за пределами художественной литературы, хотя «отставание» формы от содержания наблюдается даже у ее вершинных явлений. Подобное обычно встречается в переломные периоды истории. Примером может служить творчество выдающихся писателей – Д.И. Фонвизина и Г.Р. Державина, которое совпало с переходом России от средневековья к новому времени, радикально изменившему жизнь общества. Не случайно А.С. Пушкин о стихотворениях Державина заметил: «Кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника».

Следовательно, создание формы, соответствующей содержанию, – процесс непростой и длительный. Он требует от художника максимального напряжения творческих сил, мастерства. Нет сомнения, всегда находится гений, способный решить столь сложную задачу. Таковыми были Шекспир, Байрон, Пушкин, Л. Толстой, Платонов и др.

Однако следует помнить, что в художественном творчестве новые формы годны для выражения лишь нового содержания. Они не являются универсальными и не должны рассматриваться как лучшие по сравнению с прежними. Последние могли в свое время тоже соответствовать своему содержанию. В понимании этой диалектики и кроется специфика художественного творчества.

Рекомендуемая по теме литература:

- | | |
|-----------------|---|
| А.Н. Андреев. | Целостный анализ литературного произведения. – Мн., 1995. |
| В.Г. Белинский. | Сочинения Александра Пушкина // Собр. соч.: в 9 т. – М., 1981. – Т. 6. |
| Г.В.Ф. Гегель. | Эстетика: в 4 т. – М., 1968. – Т. 1. |
| Л.И. Тимофеев. | К проблеме формы и содержания // Современные проблемы литературоведения и языкознания. К 70-летию акад. М.Б. Храпченко. – М., 1974. |
| Л.Н. Толстой. | Письма Н.Н. Страхову от 23 и 25 апреля 1876 г. // Полн. собр. соч.: в 90 т. – М., 1951. – Т. 62. |
| О.Р. Хомякова. | Теория литературы: Содержание и форма как категории понимания. – Мн., 2006. |

Тема 3. Тема, проблема, идея литературного произведения

Художественная литература отличается богатством и разнообразием своего содержания, значимость которого заключена прежде всего в ее тематике, проблематике, идейной направленности.

Древнегреческое слово «*thema*» буквально обозначает «то, что положено в основу чего-либо». В современном литературоведении принято считать, что тема – это круг событий, явлений действительности, познаваемых в произведении. Таким образом, тема – объективная основа художественного текста, указывающая на преимущественное внимание автора к какой-то принципиально важной для него стороне окружающего мира, которая им отображена, изображена и воспроизведена. Вот почему, описывая то, чему посвящено произведение, какую частичку бытия писатель в нем показал, понятие темы отделяет одно произведение от другого, указывает на его своеобразие и в то же время намечает сходство с близкими ему в этом отношении произведениями. Нередко тема содержится в заголовке, обозначая предмет повествования («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Поединок» А.И. Куприна), место действия («Задонщина», «Бородино» М.Ю. Лермонтова, «Тихий Дон» М.А. Шолохова), имя заглавного героя («Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Рудин» И.С. Тургенева, «Владимир Ильич Ленин» В.В. Маяковского) и др.

Наряду с термином «тема» употребляется термин «тематика», когда имеется в виду не одна, а совокупность тем, где главной теме подчиняются второстепенные. Например, тематика поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», кроме главной темы, включает в себя тему родины, тему революционного подвига, тему свободы, тему семейного счастья и др. Вместе они образуют тематическую целостность.

Существуют так называемые «вечные темы»: тема смысла жизни, тема любви, тема смерти, тема долга и т.д. Всякий раз они в литературе предстают в новых исторических воплощениях.

Выбор темы, как и тематическое своеобразие творчества писателя, обусловлены его социальной принадлежностью, профессией, а также бытовыми условиями и исторической обстановкой, в которых он приобрел свой жизненный опыт.

Раскрывая ту или иную тему, автор стремится объяснить явление, привлечь к нему внимание общества, то есть он ставит проблему. Так, в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» изображены революционеры, члены группы «Народная расправа», и их заговорщицкая деятельность. Эта тематика была продиктована писателю новой революционной проблематикой 70-х годов XIX века. Он в «Бесах» вычислил виновников той трагедии, которая потрясла Россию позднее, в XX веке.

К сожалению, приходится сталкиваться с отождествлением темы и проблемы. Вероятно, оно исходит от определения понятия темы, сформулированного Г.Л. Абрамовичем во «Введении в литературоведение» или предложенного «Словарем литературоведческих терминов» под редакцией Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева: «Тема – проблема, поставленная писателем в произведении». В данном случае одно понятие подменяется другим, чего нельзя допускать. Доказательство – тот факт, что художественные произведения могут иметь общую тему, но различную проблематику. Сравните изображение крестьянской жизни у И.С. Тургенева и у Н.А. Некрасова. Тургенев с его либерально-просветительскими взглядами интересуется главным образом нравственными чертами русского крестьянина, Некрасов же с его революционно-демократическими идеалами прославляет в «сеятеле и хранителе» социальный протест.

Завершенность и целостность авторским размышлениям и выводам придает идея. В ней – ответ на проблему. Идея – от греческого слова «*idea*» – идеал, идея. Идея – это обобщающая мысль, лежащая в основе содержания произведения. Она неотделима от его образной системы и не имеет в нем какого-то определенного места.

С понятием «идея» произведения сопряжено понятие «идейность». Последний термин в большей степени связан с позицией автора, с его отношением к изображаемому. Следовательно, художественная идея субъективна.

Обычно художественное произведение выражает главную идею и ряд второстепенных идей, вытекающих из побочных сюжетных линий. Вычленив главную идею и выявить круг идей – задача не из самых легких. Для этого необходимо произвести исследовательскую работу, совместив авторское видение проблемы и свое собственное – не столько читательское, сколько литературоведческое, научиться переводить главную идею на язык логических понятий. Иногда сами писатели довольно четко определяют главную идею («Свои люди – сочтемся!» А.Н. Островского, «Хорошо!» В.В. Маяковского, «Как закалялась сталь» Н. Островского и др.). Она, как правило, подчиняется художественной логике, где немаловажное значение имеют пафос, творческое воображение, фантазия. Фантазия должна быть лишена произвола и подчинена замыслу автора, помогая ему создавать мир личностей, отношений, переживаний, который более ярок и выразителен, нежели тот, который он знал в реальной действительности.

Художественная идея оценивается как с точки зрения глубины понимания писателем воспроизведенной им жизни, так и с точки зрения исторической правдивости «приговора», который он выносит этой жизни. Именно глубина обобщающего понимания окружающего мира, правдивость идейно-тематической направленности делают произведение высокохудожественным.

Рекомендуемая по теме литература:

- В.Г. Белинский. «Горе от ума», сочинение А.С. Грибоедова // Собр. соч.: в 9 т. – М., 1981. – Т. 6.
- Г.В.Ф. Гегель. Эстетика: в 4 т. – М., 1971. – Т. 1.
- Д. Дидро. О драматической поэзии. Парадокс об актере // Собр. соч.: в 10 т. – М.–Л., 1936. – Т. 5.
- А.Т. Твардовский. Как был написан «Василий Теркин» // Собр. соч.: в 6 т. – М., 1980. – Т. 5.
- М.Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М., 1975.

Тема 4. Сюжет, фабула, конфликт, композиция как «мирообразующий принцип» (Д.Д. Благой)

Художественное произведение с его общественными явлениями, переживаниями персонажей, картинами природы, авторскими размышлениями и иными подробностями – это не стихийное нагромождение, а целостность, организующим началом которой служит конфликт.

«*Conflictus*» в переводе с латинского означает столкновение. «Словарь литературоведческих терминов» определяет конфликт как «противоборство характеров, идей, настроений в эпических и драматических произведениях, в лирических же как духовное состояние героя, его внутреннюю борьбу». Термин «конфликт» близок термину «коллизия». Они порой взаимозаменяют друг дру-

га. Однако понятие «конфликт» имеет более узкое значение: чаще оно употребляется, когда коллизия крайне обострена. В последнее время в науке о литературе предпочтительнее считается слово «конфликт».

Различным эпохам развития мировой литературы (античность, средневековье, Возрождение и др.) присущи свои доминирующие виды конфликта. Следует учитывать и то, что конфликты бывают основные и второстепенные в зависимости от масштаба произведения. Главное назначение конфликта – структурировать сюжет, выявлять его элементы, а в конечном итоге – регулировать событийный план действия.

«Syjet» – слово французское, то есть предмет. Термин в широком смысле толкуется как «предмет изображения», в узком, литературоведческом, единодушия в трактовке нет, хотя просматривается общая установка на художественную организацию событий. В «Краткой литературной энциклопедии» вполне оправданно утверждается, что сюжет – «ход событий, складывающийся из поступков героев в их взаимодействии».

Проблема сюжета занимала исследователей, начиная с Аристотеля. То, что теперь именуется сюжетом, он называл «сказанием». Сам термин «сюжет» используется с XVII века. Своим появлением он обязан классицистам П. Корнелью и Н. Буало. Потом проблеме сюжета отдали дань Гегель, А.Н. Веселовский, А.А. Потебня, В.Б. Шкловский, Е.С. Добин и др. Исключительный интерес вызывают высказывания А.Н. Веселовского в работе «Поэтика сюжетов», вошедшей в его «Историческую поэтику». По Веселовскому, сюжет есть ничто иное, как повествовательная цепочка мотивов. Признак мотива – древнейшая форма художественного сознания («молния – огонь сносит с неба птица», «злая старуха не любит красавицу – ставит перед ней опасную для жизни задачу» и т.д.). Проследив все комбинации основных мотивов, он полагал выявить тем самым все сюжеты мировой литературы. Несомненно, эти мысли способствовали тому, что большинство ученых XX века закрепило за сюжетом содержательное начало (Г. Мэррей, Л.И. Тимофеев, Г.Н. Пospelов, Е.С. Добин и др.).

Сюжеты бывают хроникальные и концентрические. В хроникальных сюжетах преобладают временные связи («Дон Кихот» М. Сервантеса, «Жиль Блаз» А.Р. Лесажа, волшебные сказки), в концентрических – причинно-следственные («Красное и черное» Стендаля, «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского). В хроникальных, а тем более концентрических сюжетах конфликт, развиваясь, отличается определенностью своей завязки, кульминации, развязки. Завязка, кульминация, развязка – главные элементы сюжета.

Завязка – событие или группа событий, которые непосредственно ведут к конфликту. По сути, это исходный эпизод сюжета. Если в произведении не одна, а несколько событийных линий, каждая имеет свою завязку.

Кульминация (от латинского слова *culmen* – вершина) – момент наивысшего напряжения конфликта, когда он достигает наибольшей остроты и приводит героев к столкновению. После кульминации действие начинает двигаться к развязке.

Развязка – событие, разрешающее конфликт, завершающая часть сюжета. Она соотносится с завязкой. Будучи заключительной частью сюжета, развязка вовсе не обязательно должна быть последней в цепи сюжетных

элементов. Иногда произведения начинаются с развязки, а затем идет повествование о предшествующих событиях.

Наряду с завязкой, кульминацией и развязкой существует набор вспомогательных элементов сюжета: экспозиция, пролог, предыстория, развитие действия, эпилог.

Экспозиция (от латинского слова *expositio* – изложение, объяснение) – описание событий, предшествующих завязке. Ее цель – представить действующих лиц, показать ситуацию до конфликта, обозначить пространство и время, ввести читателя в художественный мир произведения. Экспозиции надлежит быть лаконичной, яркой, информационно емкой. Встречаются и очень подробные, состоящие из нескольких глав. Для современной литературы наличие экспозиции не слишком важно.

Пролог (от греческого *prologos* – перед сказанным) – события, произошедшие до конфликта, не имеющие прямого отношения к действию. Пролог обычно отделяется от экспозиции.

Предыстория – сведения о том, что совершилось прежде, до начала разворачивания сюжетной линии. Она может занимать место в середине произведения или ближе к концу.

Развитие действия – совокупность событий, подготавливающих кульминацию.

Эпилог (от греческого слова *epilogos* – после сказанного) – повествование о дальнейшей судьбе героев, когда конфликт уже разрешен.

Перечисленные вспомогательные элементы сюжетосложения не исключают использования так называемых внесюжетных, среди которых выделяются авторские отступления, вводные эпизоды, описания, заглавия, эпиграфы. Благодаря им, разумеется, пространственно-временные рамки произведения расширяются, возрастает его идейно-тематический уровень. В то же время в художественных произведениях могут отсутствовать те или иные элементы сюжета, поскольку автор обходится без них, зато другие активнее работают на идею, дополняя и уточняя ее.

Если сюжет характеризует содержание произведения, то фабула – его внешний уровень. «*Fabula*» в дословном переводе с латыни – рассказ. Употребление термина началось с античности, но до сих пор ведутся споры о его избыточности, о его синонимичности термину «сюжет» (Л.И. Тимофеев, В.Б. Шкловский, Г.Н. Пospelов и др.). Такая рассогласованность в понимании сюжета и фабулы дает основание выбирать наиболее продуктивную концепцию, подкрепленную исследованиями отечественных и зарубежных литературоведов, которая признает необходимость данных понятий и утверждает, что фабула – это расположение событий в произведении в хронологическом порядке. Да и литературная практика подтверждает, что фабула в художественных текстах может сильно отличаться от сюжета или совпадать с ним.

Существование художественного произведения обеспечивается продуманной организацией всех элементов, составляющих его. В науке она получила название – композиция. Композиция (от латинского *compositio* – соединение, составление, связь) – это членение и взаимосвязь разнородных компонентов литературно-художественной формы, то есть под композицией понимается результат творчества писателя. Известный литературовед Д.Д. Благой определил ее как «мирообrazующий принцип».

Иногда вместо термина «композиция» используются близкие по смыслу слова: архитектоника, структура, конструкция. Различают «внешнюю» композицию (деление на главы, явления, акты, строфы и т.д.) и «внутреннюю» (расстановка персонажей, монтаж деталей, смена субъектов речи и т.д.), подчеркивая, что последняя присуща любому элементу художественного текста. В целом же содержательность композиции литературного произведения складывается из взаимодействия всех его компонентов. Об этом хорошо сказал А.П. Скафтымов, анализируя роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: «Частями, соединенными в единое, выступают ... персонажи как характеры. Это тоже композиция произведения, его персонажной среды, непосредственно воплощающей содержание». Подтверждением служит и ставшая крылатой фраза Л.Н. Толстого о «лабиринте сцеплений», опирающихся на определенную «точку зрения». Возьмем, например, «Попрыгунью» А.П. Чехова, где довольно подробно рассказывается о внешне яркой, а по сути однообразной жизни героини, окружившей себя «знаменитостями». Но «точка зрения» постоянно меняется: сначала жизнь показана глазами увлеченной героини, затем вступает спокойный и суровый голос повествователя, далее ее жизнь увидена глазами Дымова и его друга Коростелева, наконец, в финале потрясенная смертью мужа героиня воспринимает свою жизнь по-иному. Эта смена «точек зрения» осуществлена через композицию, в единстве с многообразными формами изображения.

В последнее время серьезно рассмотрены (Е.С. Добин, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, Л.С. Левитин и др.) различные композиционные средства (психологический параллелизм, хронологические перестановки, кольцевые обрамления, умолчание и т.д.), прослежена динамика композиционных установок от античности до настоящих дней, выявлена связь композиции произведения с проблемой художественного времени. Все же детально разработанное учение о композиции и нынешнее состояние художественной литературы лишнее раз убеждают, что композиция – важнейший компонент каждого произведения, но «композиционный» талант дается от природы. Достаточно сослаться на «Слово о полку Игореве», которое построено гениально, а его безымянный автор, разумеется, не был знаком с научными положениями о композиции.

Рекомендуемая по теме литература:

- | | |
|-------------------|--|
| А.Н. Веселовский. | Поэтика сюжетов // А.Н. Веселовский. Историческая поэтика. – М., 1989. |
| Г.В.Ф. Гегель. | Эстетика: в 4 т. – М., 1971. – Т. 1. |
| Е.С. Добин. | Жизненный материал и художественный сюжет. – Л., 1956. |
| В.М. Жирмунский. | Композиция лирических стихотворений // В.М. Жирмунский. Теория стиха. – Л., 1975. |
| В.В. Кожинов. | Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1964. – Кн. 2. |
| Л.С. Левитин, | Основы изучения сюжета. – Рига, 1990. |
| Д.М. Цилевич. | |
| Д.С. Лихачев. | Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. |
| Б.А. Успенский. | Поэтика композиции // Б.А. Успенский. Семиотика искусства. – М., 1995. |
| О.М. Фрейденберг. | Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. |
| В.Б. Шкловский. | Книга о сюжете. – М., 1981. |

Тема 5. Язык – «первый элемент» литературы

Язык является универсальной системой, благодаря которой художник в литературном произведении моделирует действительность. Язык – не только материал художественного творчества. Он представляет собой форму общественного сознания, охватывающего все стороны человеческой жизни. Язык – это запас слов и определенные грамматические принципы их сочетания в предложениях, позволяющие людям той или иной национальности общаться между собой, вступать в речевой процесс.

Речь – это язык в действии, иначе – специфическая деятельность человека, она вбирает в себя все богатство осознаваемого им бытия. Так как подбор слов и синтаксические конструкции в речи всегда зависели от особенностей эмоционально-мыслительного содержания высказываний, то в науке различают речь научных и философских работ, речь публицистических и ораторских выступлений, речь канцелярских и юридических документов, речь религиозных обрядов и сочинений, разговорную, устную речь, наконец, речь художественных произведений.

Художественная речь – прежде всего явление искусства. По внешним своим чертам она совершенно однотипна с обычным житейским рассказом. Дело тут не столько в речевых формах, сколько в искусстве их воссоздания. Речь художественная эмоционально выразительна, потому что в ней слова и обороты национального языка получают образное значение. Она не обязательно должна соответствовать нормам национального литературного языка, который складывается на относительно высоком уровне культурного развития народа. В речи художественной допустимы диалектизмы, просторечия, индивидуальные неологизмы, профессионализмы, провинциализмы, жаргонизмы и даже вульгаризмы, но в меру. Она имеет индивидуализированный характер, существует в двух типах: поэтическая речь и проза. Поэзия отличается от прозы организацией, строением. В поэзии речь отчетливо делится на соразмерные отрезки – стихи. Вот строки А.С. Пушкина:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.

Каждая из них читается со стиховой интонацией, которой нет в речи как таковой. Если читать без интонации, художественность разрушается, исчезают авторское «присутствие» и красота звучащих слов, таящая в себе неисчерпаемые смысловые возможности, богатую и сложную содержательность, завершенность. Еще Аристотель сделал открытие, что «... стиль, лишенный ритма, имеет незаконченный вид».

В прозе речь движется сплошным потоком, прерываясь присущими всякой речи паузами. Читаем отрывок М.Ю. Лермонтова из романа «Герой нашего времени»: «До станции оставалось с версту. Кругом было тихо, что по жужжанию комара можно было следить за его полетом. Налево чернело глубокое ущелье, за ним и впереди нас темно-синие вершины гор, изрытые морщинами, покрытые слоями снега, рисовались на бледном небосклоне, сохранявшем последний отблеск зари».

Хотя проза художественная обладает особым ритмом и в литературоведении утвердилось такое понятие, как «ритмическая проза», при общем взгляде на художественную прозу считается, что это речь без ритма.

Итак, язык – «первоэлемент» литературы, а речь художественная – специфическая форма «искусства слова», она ориентирована на изменение, на поиск новых выразительных возможностей, на оригинальность.

Язык художественной литературы, и поэзии, и прозы, обобщает, дает эстетическую оценку явлениям действительности, поэтому слово в ней используется в самых тончайших его оттенках. Например, слово «золото» в прямом его значении – металл, но в литературе оно многозначно: «В багрец и золото одетые леса» (Пушкин), «Я помню время золотое» (Тютчев), «Золото, золото – сердце народное!» (Некрасов), «Золото и синь осенних дней» (Рыленков).

Употребление слова в переносном значении называется тропом (от греческого *tropos* – оборот). В тропе совмещается буквальное значение и значение ситуативное, вызванное данным случаем. В результате такого сложного и вместе с тем гибкого механизма весьма экономно выявляется и закрепляется в слове образное восприятие окружающего мира. Без тропов язык оказался бы намного беднее, потому что слово несло бы в себе одно значение. В то же время количество тропов в каком-либо тексте – их множественность, малочисленность или полное отсутствие – не является показателем его художественности. Однако характер тропов, их частотность существенны для изучения художественного мышления писателя.

Тропы с привычной образностью встречаются ежедневно, мы их почти не замечаем в разговорной речи (часы идут, солнце выглянуло, ударили морозы). В литературоведении, несмотря на фундаментальность исследований языка художественной литературы, пока точно не определен состав тропов. При наличии оговорок к ним относят прежде всего метафору, сравнение, эпитет, метонимию, перифраз, гиперболу, литоту, символ и аллегория, уточняя, что четкой границы между тропами нет: «Все голодной тоскою изглодано» (Ахматова) – метафора, эпитет, олицетворение; «Злые слова» (Ходасевич) – эпитет, метафора; «И снег хрустит в глазах, как чистый хлеб, безгрешен» (Мандельштам) – сравнение, метафора, перифраз (речь идет о сильном морозе).

Эпитет (от греческого *epitheton* – приложение) – художественное определение.

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Функции эпитета многообразны. В большинстве он призван выделять объективные качества изображаемых предметов и явлений, конкретизируя их, и показывать отношения к ним автора, лирического героя или персонажей. В эпитете, фактически, скрыта мера понимания писателем природы вещей, он служит пробой на звание мастера.

По мнению А.Н. Веселовского, «...история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании». Действительно, каждый из этапов литературного процесса нашел определенное воплощение в эпитете. Классицизму, в частности, свойственен канонизированный эпитет: «свирепыми волнами», «грозную судьбину», «всевидающее око», «гремящей славой» (Ломоносов), «богоподобная царица», «твердокаменная грудь», «несокрушаемый колосс» (Держа-

вин); романтизму – более эмоциональный: «прекрасная радость», «свод лазоревый», «тайная краса» (Жуковский), «таинственной тоски», «шаг дерзок», «кипящей ревностью» (Рылеев); реализму – точный, достоверный: «дворник постоянный», «суда строгого», «мечта больная» (Некрасов), «лето фронтовое», «жаркий запах», «чужое море» (Твардовский).

Эпитет дается только в сочетании с определяемым им словом. Формы его различны: прилагательное («кибитка удалая», «день чудесный», «свободная стихия» (Пушкин); существительное («волшебница-зима» (Пушкин), «Мороз – Красный Нос» (Некрасов), «вьюга-завируха» (Рыленков); наречие («круто потупить взгляд», «не помню тебя отдельно», «не вижу тебя совместно» (Цветаева); деепричастие («пойду и присяду, устав», «видом сердца пленяя», «шелестя своими красными шелками» (Гумилев).

Эпитет – иногда суд над изображаемым, а то и приговор ему. У Тютчева:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые.

А этот замечательный по точности эпитет у Пушкина не просто обозначил явление, он вручил ему бессрочный исторический паспорт:

Невы державное течение.

Оригинальные эпитеты в состоянии передать мысли, краски, звуки, свет и его оттенки:

Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы;
(Баратынский)

Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде;
(Тютчев)

Зеленеющие нивы
Зеленее под грозой;
(Тютчев)

Заиграй, сыграй, тальяночка,
Малиновы меха.
(Есенин)

При умелой расстановке эпитеты теснейшим образом взаимодействуют с композицией, идейной направленностью произведения. Таков финал I главы поэмы А. Блока «Двенадцать»:

Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...
Товарищ! Гляди
В оба!

У истинных художников и технический термин становится выразительным эпитетом:

Ты помнишь? В нашей бухте сонной
Спала зеленая вода,
Когда кильватерной колонной
Вошли военные суда.

(Блок)

Бывает, что строфа или почти строфа выступают в роли эпитета:

А всего иного пуще
Не прожить наверняка
Без чего? Без правды сущей,
Правды, прямо в душу бьющей,
Да была б она погуще,
Как бы ни была горька.

(Твардовский)

Когда эпитеты теряют свое конкретное содержание и «срастаются» с определяемыми ими словами, они называются постоянными. В устной народной поэзии «море синее», «солнце красное», «добрый молодец» и т.д. – постоянные эпитеты. Постоянные эпитеты употребляют и многие мастера художественного слова: А.С. Пушкин – «вдохновенный», М.Ю. Лермонтов – «мятежный», «чуждый», Ф.И. Тютчев – «роковой», А.А. Фет – «безумный», С.А. Есенин – «синий», М.А. Шолохов – «лазоревый» и др.

В художественном творчестве, конечно, нельзя все сводить к эпитету. Тем не менее он говорит о силе и слабости автора, о его зрелости и новаторстве.

Сравнение (от латинского *comparatio*) – образное выражение, в котором сопоставляются два или несколько предметов, понятий, состояний, обладающих общим признаком, за счет чего усиливается художественное значение первого («он вилял, как вьюн, между ними» (Достоевский); «разварная говядина, сухая, точно пробка» (Тургенев); «я живу, как кукушка в часах» (Ахматова). Сравнения вводятся при помощи слов и конструкций: как, словно, точно, будто, подобно, как бы, вот так, похож на и т.д. Немало сравнений в форме творительного падежа у Блока:

Испуганной и дикой птицей
Летишь ты, но заря – в крови;

То кружится, закинув руки,
То ползет змеей, – и вдруг...

Сравнения вносят в текст многозначность, обобщенный смысл, углубляя его идейный потенциал. К примеру, А.С. Пушкин сравнением

Как пахарь, битва отдыхает

раскрыл главную черту национального характера – патриотизм, выявил его сущность, наметил перспективу исторического пути России.

Для автора сравнения не самоцель. При всей их необычности они должны конкретно выполнять свои функции: изобразительную и экспрессивную. Изобразительная доминирует в описательных структурах произведения (портрет, интерьер, пейзаж): «Я мог различать при свете луны, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона»; «она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу» (Лермонтов); «что именно находилось в куче, решить было трудно, ибо пыли на ней было в таком изобилии, что руки всякого касавшегося становились похожими на перчатки; заметнее прочего вырисовывался оттуда отломленный кусок деревянной лопаты и старая подошва сапога» (Гоголь). Экспрессивная функция заложена в оценочные сравнения, встречающиеся в разных частях текста. Их смысловые оттенки неисчерпаемы: «Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним полотно худож-

ника» (Гоголь); «трепещет и звучит, и ищет, как во сне, излиться наконец свободным проявлением» (Пушкин); «глядит, точно сова» (Короленко); «простерт у мшистых ног, как дым кадельный пред тобою» (Белый);

И печальная Муза моя,
Как слепую, водила меня.

(Ахматова)

Прямые сравнения обычно чередуются с отрицательными, которые внешне построены по принципу отделения одних предметов или явлений от других, но внутренне сближают их. Отрицательные сравнения в литературе – дань народно-поэтической традиции. Поэтому Н.А. Некрасов, С.А. Есенин, Н.А. Клюев, А.А. Ахматова, А.Т. Твардовский нередко отдавали предпочтение им. У Есенина:

Не ветры осыпают пуши,
Не листопад златит холмы,
С голубизны незримой кущи
Струятся звездные псалмы;

Не злодей я и не грабил лесом,
Не расстреливал несчастных по темницам,
Я всего лишь уличный повеса,
Улыбающийся встречным лицам.

А вот у Ахматовой:

Не тайны и не печали,
Не мудрой воли судьбы –
Эти встречи всегда оставляли
Впечатления борьбы.

Развернутое сравнение – это иносказательный рассказ, требующий от читателя сотворчества:

У меня на пальце кольцо,
Как прожектор ночной в лицо,
Как обломок мира чужого,
Как невыговоренное слово,
Как раскрытый огнем обман,
Как заклятие и талисман...
Друг надел мне его на палец,
Как частицу своей судьбы.

(Ошанин)

Перечисленные в сравнении детали вызывают ассоциации, в которых рождается образная картина не только с признаками повседневной реальности, но и с сущностными приметами человеческого бытия. Неудивительно, что развернутые сравнения стали излюбленным приемом художественного освоения действительности, превратившись в символы у Державина, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока, Бродского и др.

О, этот Юг, о, эта Ницца!..
О, как их блеск меня тревожит!
Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет – и не может...
Нет ни полета, ни размаху –

Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья...

(Тютчев)

Метафора (от греческого *metaphora* – перенос) – троп, основанный на перенесении свойств одного предмета или явления на другие по принципу их сходства по форме, цвету, функции, ценности и т.д. («дышит ветерок», «слышится ручей», «роща отряхает» (Пушкин). Аристотель в «Поэтике» утверждал: «Слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство».

В отличие от двучленного сравнения в метафоре возникает единый, нерасторжимый образ. Ее иначе называют скрытым сравнением.

Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг, –
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.

Метафору не всегда легко объяснить. Причина – сочетание в ней отдаленных по логике понятий и субъективность ассоциаций.

В когтях трескучих плоскостей,
Смирней, чем мышь в когтях совы,
Летали горницы
В пустые остовы и соты,
Для меда человека бортень, –
Оставленные соты
Покинутого улья
Суровых житежей.

(Хлебников)

Ученые (Аристотель, Гегель, Потебня, Жирмунский, Томашевский, Фрейденберг, Якобсон и др.) написали о метафоре больше, чем об остальных тропах. Вместо классификации Аристотеля появились новые. Среди них можно выделить классификацию В.П. Мещерякова. В ней семь групп метафор: 1) собственно метафоры («Не любовница – любимица» (Цветаева); 2) метафора-эпитет (метафорический эпитет) («смущенная долина» (Хлебников); 3) метафора-сравнение («земля – меблированный шар» (Мандельштам); 4) метафора-перифраз («легкий огонь, над кудрями пляшущий – дуновение вдохновения» (Цветаева); 5) метафора-олицетворение («Все моря целовали мои корабли» (Гумилев); 6) метафора-символ («природы праздный соглядатай» (Фет); 7) метафора-аллегория («река времен» (Державин).

Доля метафор-олицетворений в общем количестве метафор, думается, самая внушительная. В их основе – древнее представление человека о его родстве с окружающим миром:

И звезда с звездою говорит,
(Лермонтов)

И стоит себе лес улыбается,
(Никитин)

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,

Клененочек маленький матке
Зеленое вымя сосет.

(Есенин)

Вид метафоры, противоположный олицетворению, получил название – оवेशествление:

И луны часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час;

Дождик мокрыми метлами чистит
Ивняковый помет по лугам.

(Есенин)

Так как метафора – емкое, гибкое словесное образование, она может составлять целое произведение («Телега жизни» А.С. Пушкина, «Парус» М.Ю. Лермонтова, «Зима недаром злится» Ф.И. Тютчева и др.), быть его названием («Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Собачье сердце» М.А. Булгакова, «Дом у дороги» А.Т. Твардовского). Не секрет, что над метафорой размышляли не только литературоведы: Ф. Ницше полагал, что «смелые метафоры» приближают нас к «истине».

Метонимия (от греческого *metonymia* – перемена имени) – троп, построенный на ассоциации по смежности:

Сарафан за кафтаном не бегают!

(пословица)

Сарафан и кафтан здесь замещают весь комплекс представлений об отношениях между девушками и юношами, женщинами и мужчинами с точки зрения народной нравственности.

В разговорной речи метонимия не редкость («чайник остыл», «две чашки выпил», «купил бутылку» и т.д.), но иначе она используется в речи художественной, что позволило теоретикам литературы (Жирмунский, Томашевский) не сводить ее к любому перенесению по смежности, а видеть в «метонимических отношениях» логику, причинную связь.

Метонимия подразделяется на несколько видов. Особенно распространена синекдоха: обозначение целого предмета через наименование его части и, наоборот, обозначение части вместо целого: «здесь не ступала человеческая нога», «Эй, борода! Как проехать отсюда к Плюшкину?» (Гоголь);

И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

(Лермонтов)

Разновидность синекдохи – метонимическая пара, где соотносятся продукт действия и производитель действия:

Эх! Эх! Придёт ли времечко?..
Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого –
Белинского и Гоголя
С базара понесет?

(Некрасов)

Синекдоха с ее разновидностью, по определению Г.Н. Поспелова, – «количественные метонимии», остальные пять видов – «качественные». Это следующие пары: 1) вещь и материал («янтарь в устах его дымился» (Пушкин),

«не то на серебре, на золоте едал» (Грибоедов); 2) содержимое и содержащее («я три тарелки съел» (Крылов), «шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой», «трещит затопленная печь», «нет, не пошла Москва моя к нему с повинной головою» (Пушкин); 3) носитель свойства и свойство («смелость города берет» (пословица), «ах, душенька моя, что это вы опять в самом деле стали писать?... о чем вы блажите-то! да как же мне ходить к вам так часто, маточка, как? я вас спрашиваю. Разве темнотою ночью пользуясь: да вот теперь и ночей-то почти не бывает: время такое. Я и то, маточка моя, ангельчик, вас почти совсем не покидал во все время болезни вашей...» (Достоевский); 4) продукт действия – место производства («прижался... в уголку себе, чтобы не толкнуть локтем... какую-нибудь Америку или Индию – раззолоченную, понимаете, фарфоровую вазу эдакую» (Гоголь); 5) действие – орудие действия («огню предаю твои палаты» (Рылеев), «их села и нивы за буйный набег обрек она мечам и пожарам» (Пушкин).

Данная классификация поддержана не всеми исследователями. А.А. Потеня в книге «Эстетика и поэтика» анализировал синекдоху как самостоятельный вид поэтической иносказательности. Но не это главное. Важно то, что не найти писателя, который бы не использовал в своем творчестве метонимию с ее возможностями создавать оригинальный образный строй, передавать богатую эмоциональную палитру и авторскую идею.

Перифраз (от греческого *periphrasis* – пересказ) – замена прямого значения слова иносказательным описательным выражением. Из письма А.С. Пушкина: «Пришли мне... витую сталь, пронзающую засмоленную главу бутылки, – т.е. штопор». Обычно перифраз в художественном творчестве встречается в форме метонимии и метафоры: «Швед, русский колет, рубит, режет,...» «пчела за данью полевой летит из кельи восковой» (Пушкин). Подмечено, что этим тропом иногда злоупотребляли представители классицизма, барокко, сентиментализма, романтизма, превращая его в самоцель. Витиеватость для них была непременным атрибутом поэтического языка. Талантливейшая, общепризнанная «Фелица» Г.Р. Державина тоже начинается с пространной перифразы:

Богородица царица
Киргиз-Кайсацкия орды!
Которой мудрость несравненна
Открыла верные следы
Царевичу младому Хлору
Взойти на ту высокую гору,
Где роза без шипов растет,
Где добродетель обитает:
Она мой дух и ум пленяет,
Подай, найти ее совет.

Нагрузки, которые берет на себя перифраз в реалистическом произведении, в постреалистической литературе, немалые! Перифраз подчеркивает определенные свойства предметов и явлений, смысловые оттенки, может даже заменять такие понятия, как добро, зло, жизнь, смерть, бессмертие, любовь, поэзия и т.д. У Н.А. Некрасова:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;

Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

Гипербола (от греческого *hyperbole* – преувеличение) – прием, в основе которого преувеличение свойств предметов и явлений. Несмотря на преувеличение, гипербола должна отражать жизненные реалии. Это эффективное средство усиления изобразительных качеств художественной речи, поскольку явлению или предмету приписывается какой-либо признак (или несколько) в такой мере, в какой они им (или ими) не обладают: «Рот величиной в арку Главного штаба» (Гоголь), сердце Данко «пылало так, как солнце, и ярче солнца» (Горький).

Если истолковывать гиперболу рассудочно, то разрушается образ, она превращается в нелепость. Ведь очевидно, что шаровары не бывают такими, какими показал их Гоголь («шаровары шириной в Черное море», «в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строениями»).

Предметом гиперболизации могут стать цвет («щеки алые, точно маков цвет» (сказка), размер («огурец величиной с гору» (Крылов), особенности формы («круглое, как сковородка, лицо» (Горький), физические свойства («прочная, как наковальня, грудь» (Гладков), количество («эскадроны мух» (Гоголь), вещи («молнии штыков» (Горький), внешность героя («Василиса Премудрая: на лазоревом платье – частые звезды, на голове – месяц ясный» (сказка), природа («черные, как уголь, тучи» (Гоголь) и т.д. Оставаясь художественной условностью, гипербола заостряет внимание на главном, создает эмоциональный настрой.

По языковой структуре гипербола чаще всего – сравнение, метафора, эпитет. Ее истоки – фольклорная поэтика.

Литота (от греческого *litotes* – простота) – прием художественной выразительности, построенный на преуменьшении каких-либо качеств предмета. Литота противоположна гиперболе, в ней разнородные явления сопоставляются в количественном плане:

Лошадку ведет под уздцы мужичок:
В больших сапогах, в полушубке овчинном,
В больших рукавицах, а сам – с ноготок.

(Некрасов)

Прежде всего в литоте имеются в виду размер, величина, объем, расстояние, вес и т.д.: «Талии никак не толще бутылочной шейки» (Гоголь), «прелестный шпиг, не более наперстка!» (Грибоедов), «коляска легка, как перышко» (Гоголь), «до станции было рукой подать» (Пушкин). Она всегда окрашена экспрессией. Как и гипербола, выступает обычно в форме метафоры, сравнения, тропа.

Аллегория (от греческого *allegoria* – иной) – условная передача отвлеченного понятия или суждения посредством конкретного образа. Многие аллегории имеют фольклорное происхождение. Они взяты из сказок о животных: ворона указывает на мудрость, лиса – на хитрость, волк – на жадность и т.д. В русской классике к ним прибегали и А.С. Пушкин, и

М.Ю. Лермонтов, и Н.В. Гоголь, и М.Е. Салтыков-Щедрин, и Ф.И. Тютчев, и А.М. Горький, и М.А. Булгаков. Например, «Песня о Соколе» А.М. Горького: «Высоко в горы вполз Уж и лег там в сыром ущелье... Вдруг в то ущелье пал с неба Сокол с разбитой грудью...

– Что умираешь?

– Да, умираю! –

ответил сокол... Я славно пожил! Я знаю счастье! Я храбро бился! Я видел небо! Ты не увидишь его так близко! Эх ты, бедняга!

– Ну что же – небо? – пустое место!

Так Уж ответил свободной птице... И дрогнул сокол... Расправил крылья, пошел к обрыву – и вниз скатился... В кольцо свернувшись, Уж прынул в воздух,.. но не убился, а рассмеялся... Смешные птицы!.. Я знаю правду. И их призываю я не поверю... Безумство храбрых – вот мудрость жизни!.. Безумству храбрых поем мы песню!..».

Сокол и Уж – аллегории, которые составляют смысловой стержень произведения, выражают его идейную суть.

Трудно без аллегии представить басню, тем более ее лучшие образцы. Не случайно басенное творчество ввело в оборот столько крылатых выражений: «А Васька слушает да ест», «А ларчик просто открывался», «Избави Бог и нас от таких судей» (И.А. Крылов)!..

Постоянно используется в литературе аллегория со средневековья. Писатели-классицисты тоже в своей творческой практике обращались к античной мифологии для иносказательного выражения абстрактных понятий – Истины, Совести, Добродетели, Мудрости и т.д.

Символ (от греческого *symbolon* – знак, опознавательная примета) – образ, наделенный многозначностью. Термин «символ» употребляется не только в искусстве, но и в философии, логике, математике, семантике, религии и т.д. И везде общее его свойство – подразумевать нечто большее, намекать на какую-то недосказанность.

Теоретики литературы подчеркивают, что сама структура символа направлена на погружение частного явления в стихию бытия, чтобы через это явление получить целостное представление о мире. Ф.В. Шеллинг в «Философии искусства» писал: «Каждый образ должен быть понят как то, что он есть, и лишь благодаря этому он берется как то, что он обозначает».

И все же символ не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно закрепить за образом, а потом извлечь из него, потому что в символе соотношение между значащим и означаемым есть сложная взаимосвязь тождества с нетождеством. Таково принципиальное отличие символа от аллегии.

Символический образ многослоен и рассчитан на активную работу воспринимающего. Точнее сказать: его нельзя разъяснить, сведя к однозначному толкованию, он шире. Особенно богата символика поэзия. «Образ мира, в слове явленный», – так отзывался о ней Б.Л. Пастернак. Обратимся к стихотворению Ф.И. Тютчева «Смотри, как запад разгорелся»:

Смотри, как запад разгорелся
Вечерним заревом лучей,
Восток померкнувший оделся
Холодной, сизой чешуей!

В вражде ль они между собою?
Иль солнце не одно для них
И, неподвижною средою
Деля, не соединяет их?

Созданное в 1838 году, оно не утратило актуальности. Его символика несомненна, смысл глубок, поучителен, гуманен. Всего восемь тютчевских строчек подтверждают мысль А.Ф. Лосева, что «символ – оружие познания и переделывания самой действительности».

Символическое значение могут нести в себе поступки тех или иных литературных героев, отдельные действия, события, картины в эпических, драматических произведениях. Достаточно вспомнить поэму Н.В. Гоголя «Мертвые души», роман Л.Н. Толстого «Война и мир», «Сказки» М.Е. Салтыкова-Щедрина, пьесу А.П. Чехова «Вишневый сад», повесть А.П. Платонова «Котлован» и т.д.

Философско-эстетическое понимание символа складывалось с античности до наших дней. Шаг за шагом Платон, Шеллинг, Крейцер, Шлегель, Гегель, Фишер, Фрейд, Лосев, Хайдеггер и др., выявляя все новое и новое, создали учение об этой универсальной категории эстетики.

Язык художественной литературы богат не только тропами, но и стилистическими фигурами: оксюморонами, парадоксами, каламбурами, катахрезами.

Оксюморон (от греческого *οξύμορον* – «острая глупость») – сочетание слов с прямо противоположными значениями: «Ответствует язвительным молчаньем», «Терек играет в свирепом веселье», «люблю я пышное природы увяданье» (Пушкин). Эффект оксюморона кроется в несовместимости его составных частей: «Установился странный, беспорядочный порядок» (Гоголь).

Составные части оксюморона: прилагательное и существительное («убогая роскошь наряда» (Некрасов); наречие и глагол («Смотри, ей весело грустить» (Ахматова); наречие и прилагательное («нарядно обнажённой» (Ахматова); соединение слов, принадлежащих к одной и той же части речи («где радость теплится страданья» (Фет).

Смысловое качество оксюморона позволяет использовать его как поговорку («Тише едешь – дальше будешь», «Худой мир лучше доброй ссоры», «У семи нянек дитя без глазу»), а также как заглавие произведения («Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Живой труп» Л.Н. Толстого, «Далекое близкое» Е.И. Репина).

Парадокс (от греческого *paradoxon* – странный, неожиданный) – изречение, противоречащее устоявшимся понятиям: «Не откладывай на завтра то, что можно сделать послезавтра», «только неглубокие люди не судят по внешности», «ничего не делать – очень тяжелый труд» (О. Уайльд).

Возник термин «парадокс» в Древней Греции, был воспринят философами и ораторами Рима при характеристике какого-либо оригинального мнения. После написания Цицероном трактата «Парадоксы» он вошел в литературу, где функции его из века в век расширялись: активнее велась полемика, высмеивались догматические идеи, устаревшие каноны, черты персонажей, а также ярче обозначалась позиция автора, смелость, искрометность, неординарность его мышления. Порой парадокс становился сюжетной основой целого произведения:

Вельможа

Какой-то в древности Вельможа
С богато убранного ложа
Отправился в страну, где царствует Плутон.
Сказать простее, – умер он;
И так, как встарь велось, в аду на суд явился.
Тотчас допрос ему: «Чем был ты? где родился?» – «Родился в
Персии, а чином был сатрап;
Но так как, живучи, я был здоровьем слаб,
То сам я областью не правил,
А все дела секретарю оставил». –
«Что ж делал ты?» – «Пил, ел и спал,
Да всё подписывал, что он ни подавал». –
«Скорей же в рай его!» – «Как! где же справедливость?» –
Меркурий тут вскричал, забывши всю учтивость.
«Эх, братец! – отвечал Эак, –
Не знаешь дела ты никак.
Не видишь разве ты? Покойник – был дурак!
Что, если бы с такою властью
Взялся он за дела, к несчастью, –
Ведь погубил бы целый край!..
И ты б там слёз не обобрался!
Затем-то и попал он в рай,
Что за дела не принимался».

Вчера я был в суде и видел там судью:
Ну, так и кажется, что быть ему в раю!

(Крылов)

Каламбур (от французского calembour – игра слов) – стилистический оборот, в котором многозначность слов или их звуковое сходство создают комический эффект: «Неведомый поэт, неведомый никем, печатает стихи, неведомо зачем» (Пушкин), «свекровь – всё кровь» (Горький). В литературные произведения каламбур вводят в пародийных и комических целях.

Катахреза (от греческого cata – против и chresis – употребление) – несовместимое сочетание слов, представляющее смысловое единство: «Ты не жги свечу сальную, свечу сальную воску яркого» (народная песня).

Различаются катахрезы «стихийные» и «сознательные», преднамеренные. Катахрезы «стихийные» – это речевые злоупотребления. Их наличие в тексте нежелательно. «Сознательные» катахрезы своеобразны, поэтичны: «Я был опутан влагой черной ее распущенных волос» (Брюсов), «над бездонным провалом в вечность, задыхаясь, летит рысак» (Блок). И, конечно, они делают честь любому автору.

Со всеми языковыми элементами художественной речи активно взаимодействуют синтаксические. Синтаксис – это смысловое, эмоционально-логическое соотношение и расположение слов в предложениях, на которые разделяется речь. Поэтому в литературном произведении немаловажную роль играет интонация. Она складывается из темпа речи, речевой мелодии, расстановки пауз и акцентов.

Темп речи зависит от медленности или быстроты, с которыми произносятся фразы. Например, стихотворение М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» с его трагическим пафосом нуждается в замедленном чтении, а начало его горской легенды «Беглец» – в ускоренном, чтобы передать динамику происходящего:

Гарун бежал быстрее лани,
Быстрее, чем заяц от орла;
Бежал он в страхе с поля брани,
Где кровь черкесская текла...

Речевая мелодия реализует в тексте логический смысл. В зависимости от нее меняется представление о герое или героях, о внутреннем состоянии одного и того же героя, уточняются взгляды писателя. Но речевая мелодия, как и темп речи, опираются на паузы и акценты: неправильная их расстановка затрудняет, искажает идейное содержание произведения. Сошлемся хотя бы на «Узника» А.С. Пушкина. Читая стихотворение, не надо забывать о паузе после первой строки:

Сижу за решёткой в темнице сырой.
Вскормлённый в неволе орёл молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюёт под окном...

Вместе с интонацией к синтаксическим средствам выразительности принадлежат словесные повторы. Вариантов много: «Странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка отчаяния» (Достоевский); «графиня Лидия Ивановна давно уже перестала быть влюблённою в мужа, но никогда с тех пор не переставала быть влюблённою в кого-нибудь. Она бывала влюблена в нескольких вдруг, и в мужчин и в женщин; она бывала влюблена во всех почти людей, чем-нибудь особенно выдающихся. Она была влюблена во всех новых принцесс и принцев,.. была влюблена в одного митрополита...» (Толстой);

Тёркин, Тёркин, добрый малый,
Что тут смех, а что печаль.
Загадал ты, друг, немало,
Загадал далеко вдаль.

(Твардовский)

Среди них выделяется анафора (от греческого *anaphora* – вынесение). Анафора – повторение начального слова в двух и более соседних строках, прозаических фразах. У Некрасова:

Вынес достаточно русский народ,
Вынес и эту дорогу железную –
Вынесет всё, что господь ни пошлёт!

Или у Л. Толстого: «Только одни на свете были эти глаза. Только одно было на свете существо, способное сосредоточить для него весь свет и смысл жизни». Противоположна анафоре эпифора – повторение конечных слов в двух и более соседних строках, прозаических фразах. У Цветаевой:

Как ладонью, гладишь сердце
Именем своим имперским:
Август! – Сердце!

Если в словесном повторе повторяются не одни и те же слова, а семантически близкие, то это словесная градация: «И свеча... вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла» (Л. Толстой); «я понял, кто скрылся, зарылся в цветах» (Тютчев). Словесная градация повышает экспрессивность текста.

Разновидностью повтора в синтаксисе художественной речи является параллелизм (от греческого *parallellos* – находящийся рядом), когда совпадают, пусть частично, типы предложений или словосочетаний:

И лодка вновь по ним плывёт,
И лебедь снова их колышет;
(Тютчев)

Как качаются ветки,
Как скользят челноки;
(Гумилев)

Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.
(Ахматова)

Интересно обрамление:

Эта улица мне знакома,
И знаком это низенький дом;

Где ты, где ты, отчий дом,
Гревший спину под бугром?
Синий, синий мой цветок,
Неприхоженный песок.
Где ты, где ты, отчий дом?;

За рекой поёт петух.
Там стада стерёг пастух,
И светились из воды
Три далёкие звезды.
За рекой поёт петух...

(Есенин)

Обрамление усиливает мелодику звучания, композиционно организует текст, выступает в нем в роли лейтмотива.

В синтаксисе художественной речи не менее примечательны чем словесные повторы эллипсис, инверсия, противоположение, бессоюзие, многосоюзие, умолчание, риторический вопрос, обращение, восклицание, звуковая организация.

Эллипсис (от греческого *ellipsis* – опущение) – пропуск в предложениях текста подлежащего или глагольного сказуемого, а то и обоих: «Великим человеком еще станет. Ну что с вами?.. Куда вы? Да куда вы? – К нему» (Достоевский). Оставшиеся члены предложения несут в себе больший акцентный заряд, который может увеличиваться за счет пропуска их самих. Получаются назывные предложения: «Утёсы. Зной и сон в пустыне...» (Фет); «Июнь. Июль. Часть соловьиной дрожи» (Цветаева);

«Приду в четыре», – сказала Мария.
Восемь.
Девять.
Десять.

(Маяковский)

Инверсия (от латинского *inversia* – перевертывание) – постановка выделяемых слов на синтаксически необычное для них место. Инверсия касается как главных членов предложения, так и второстепенных: «Четыре дни бились и боролись козаки, отбиваясь кирпичами и камнями. Но истощились запасы и силы, и решился Тарас пробиться сквозь ряды. И пробились было уже козаки, и, может быть, еще раз послужили бы им верно быстрые кони, как вдруг среди самого бегу остановился Тарас...» (Гоголь);

В ребячестве моем тоску любви знойной
Уж стал я понимать душою беспокойной;
На мягком ложе сна не раз во тьме ночной,
При свете трепетном лампы образной,
Воображением, предчувствием томимый,
Я предавал свой ум мечте непобедимой.

(Лермонтов)

Антитеза (от греческого *antithesis* – противоположение) – противопоставление явлений, понятий: «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж не так, чтобы слишком молод» (Гоголь); «Я царь – я раб – я червь – я бог!» (Державин). По принципу антитезы строятся иногда монологи («Демон» Лермонтова) или произведения в целом («Душа хотела б быть звездой...» «Как дымный столп светлеет в вышине! ..» «Лебедь» Тютчев).

Бессоюзие, многосоюзие, умолчание насыщают текст динамичностью, эмоциональной напряженностью, нарочитой недоговоренностью:

Переправа, переправа!
Берег левый, берег правый,
Снег шершавый, кромка льда..;

И шутил бы я со всеми,
И была б меж них одна...
И медаль на это время
Мне, друзья, вот так нужна!

(Твардовский)

Эмоциональную окраску придают также риторические вопросы, риторические восклицания и обращения. Оттенки значений – всякие возвеличения, пожелания, воспоминания, отрицания, поучения, советы, осмеяния, просьбы и т.д.:

Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!;

(Ахматова)

Где народ, там и стон... Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?
Ты проснешься ль, исполненный сил?;
(Некрасов)

Не позволяй душе лениться!
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться
И день и ночь, и день и ночь!;
(Заболоцкий)

«Господи Боже мой! Николай Чудотворец, угодник Божий! отчего же у меня нет такой бекеши! Он сшил её тогда еще, когда Агафия Федосеевна не ездила в Киев. Вы знаете Агафью Федосеевну? та самая, что откусила ухо у заседателя» (Гоголь).

Звуковая организация подчеркивает эстетическое совершенство художественной речи. Особенно это связано с повторением гласных звуков (ассонансы) и повторением согласных (аллитерации). Вот начало стихотворения в прозе И.С. Тургенева «Порог»: «Я вижу громадное здание. В передней стене узкая дверь раскрыта настежь; за дверью – угрюмая мгла. Перед высоким порогом стоит девушка... Русская девушка...

Морозом дышит та непроглядная мгла; и вместе с ледящей струей выносятся из глубины здания медлительный, глухой голос». А это четверостишие А.А. Фета:

Полуночные образы воют,
Как духов испугавшийся пёс;
То нахлынут, то бездну откроют,
Как волна обнажает утёс.

В ассонансах звуков «о», «у» в стихотворении Тургенева слышится предчувствие тревоги, а у Фета – душевное смятение.

Звуковая изобразительность аллитераций не уступает ассонансам. В оде Г.Р. Державина «На смерть князя Мещерского», например, бой часов, отмеряющий неумолимый ход времени, передается фразами, насыщенными аллитерациями:

Глагол времён! металла звон!
Твой страшный глас меня смущает,
Зовёт меня, зовёт твой стон,
Зовёт – и к гробу приближает.

Рекомендуемая по теме литература:

- | | |
|-------------------|--|
| М.М. Бахтин. | Эстетика словесного творчества. – М., 1979. |
| А.Н. Веселовский. | Из истории эпитета; Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // А.Н. Веселовский. Историческая поэтика. – М., 1989. |
| В.В. Виноградов. | О языке художественной литературы. – М., 1969. |
| Г.О. Винокур. | О языке художественной литературы. – М., 1991. |
| В.М. Жирмунский. | Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. |
| Н.А. Кожевникова. | Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – М., 1986. |
| В.В. Кожинов. | Слово как форма образа // Слово и образ. – М., 1964. |
| Ю.М. Лотман. | О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. |

- | | |
|-------------------|---|
| М.Я. Поляков. | Вопросы поэтики и художественной семантики. – М., 1986. |
| А.А. Потебня. | Из записок по теории словесности // А.А. Потебня. Эстетика и поэтика. – М., 1976. – С. 299–310. |
| Н.К. Соколова. | Слово в русской лирике начала XX века. – Воронеж, 1980. |
| Б.В. Томашевский. | Стилистика. – Л., 1987. |
| Д.Н. Шмелев. | Слово и образ. – М., 1964. |
| Р.О. Якобсон. | Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. |

Тема 6. Основы стихосложения

В поэтической речи наряду с эмоционально повышенным строем переживаний всегда ощутимы и каждое слово, и каждый звук, и темп. Л.Н. Толстой удивительно точно сказал: «Пришло бы место, где моя мысль потребовала бы больше сжатости, силы, законченности, и вышли бы стихи».

Темп в стихотворных произведениях является основой периодичности, которая в свою очередь, усиливает и организует ритм, то есть, по общепринятому мнению, главную отличительную черту стихотворной речи. Ритм (от греческого *rhythmos* – соразмерность, стройность) – мерность, складность в движении, повторяемость явлений во времени или в пространстве. Ритм упорядочивает движение, делает его результативным, эстетически привлекательным. Поэтому люди издавна подмечали ритм, зная, что он заложен в самой природе. Так, ритмично сменяют друг друга времена года, сутки, ритмичны приливы и отливы, ритмично вращение планет вокруг Солнца, ритмично биение сердца, наша ходьба и т.д. Постепенно свойства ритма вносились в трудовую деятельность, в человеческую речь и, наконец, в искусство слова. Проведенная учеными кропотливая работа свидетельствует, что стихотворная речь произошла от хоровых народных песен. В литературе она предшествовала прозе. Не случайно ведущие жанры античности, Средневековья и далее (вплоть до XVII века) были стихотворными.

Отделившись от напева, стихотворная речь сохранила ритмичность. Ритм в поэзии – это периодическая повторяемость соизмеримых речевых отрезков. Единицами соизмеримости могут служить слоги, слова и синтагмы (мельчайшие интонационные единицы). Языковая основа ритма – фонетические особенности национального языка. В языках с фиксированным ударением (романские, тюркские, польский и др.), где словесное ударение не имеет смысловозначительного значения, произносится и воспринимается относительно слабо, языковой основой ритма выступает слоговое членение (силлабический стих); в языках же с подвижным ударением (русский, немецкий, английский и др.), когда оно смысловозначительно (за́мок – замо́к), произносится и слышится отчетливо, ударный слог качественно отличен от безударного, языковой основой ритма является распределение ударных слогов.

Языковая основа ритма соотносится с метром (от греческого *metron* – мера), то есть с размером. Об этом верно писал во «Введении в метрику» Б.В. Томашевский: «Метрические нормы – нормы специфически языковые... представляют собой организацию языковых возможностей, а не чего-нибудь иного». Под метром понимают различные способы чередования долгих и кратких слогов в античной метрике, ударных и безударных в силлаботонике, слоговых групп и цезурных пауз в силлабике. Хотя термин «метр» синонимичен термину «размер», их следует дифференцировать.

Понятие «метр» более широкое. Хореический метр, в частности, включает в себя такие размеры, как 4-стопный хорей, 5-стопный хорей и т.д.

Ритмико-интонационная единица стихотворной речи – стихи (от греческого *stychos* – ряд). В литературном тексте стихи (ряд слов) пишутся отдельной строкой, следующей одна за другой. Именно стихоряд с его метрической формой, вытекающей из языковой основы, образуют систему стихосложения. Поэзии известно несколько стиховых систем, которые распадаются на две группы: количественное (квантитативное) и качественное (квалитативное). Количественное стихосложение базируется на количестве времени, нужном для произнесения ритмической единицы – слога. Оно присуще и древним языкам (греческому, латинскому), и современным, сохранившим в звучании гласных звуков долготу и краткость (эстонскому, венгерскому и др.). В качественном стихосложении слоги соотносятся по своему качеству, по ударности и безударности. К количественному стихосложению относится, например, античное (метрическое) стихосложение, а к качественному – силлабическое, силлаботоническое, тоническое.

Русская поэзия за свой многовековой путь освоила разные системы стихосложения: от церковных молитвословий и литургических песнопений к «стихам покаянным», былинам. Когда в XVII веке началась запись былин и прочих песен, народный тонический стих становится литературным фактом. Параллельно с ним во второй половине XVII века развивается силлабика, но в XVIII веке ее сменяет силлаботоническая система.

Метрическая (античная) система стихосложения – одна из древнейших в мировой поэзии. Она сложилась более двух с половиной тысячелетий назад. Ритм в ней складывался благодаря чередованию долгих и кратких звуков. Единица времени, нужная для произнесения краткого слога, называлась «морой» (от греческого *mos* – промежуток). Мора выступала мерой соизмеримости. На произнесение долгого слога требовалось две моры. Краткий слог обозначался знаком U, долгий – знаком —.

Из кратких и долгих слогов в их различных сочетаниях складывались стопы (от латинского *pes* – нога, ступня). Термин «стопа» впоследствии будет применяться в силлаботонической системе. Стоп насчитывалось около тридцати. Самые распространенные из них:

Ямб: U —	Бакхий: U — —
Хорей: — U	Антбакхий: — — U
Дактиль: — U U	Амфимакр: — U —
Амфибрахий: U — U	Антиспаст: U — — U
Анапест: U U —	и др.

В античном стихосложении в стих входили в основном одинаковые стопы, что обеспечивало четкий ритм. Чтобы добиться ритмического многообразия, допускалось использование разных стоп. Название стиха определялось количеством стоп и их составом. Так, гекзаметр (от греческого *hexametros* – шестимерный) включал в себя шесть стоп дактиля, из которых последняя была усечена. После первого, долгого слога третьей стопы или после второго слога этой же стопы была пауза (цезура). Цезура (от латинского *caesura* – рассечение) совпадала со словоразделом.

— U U — U U — // U U — U U — U U — U;
— U U — U U — U // U — U U — U U — U.

Гекзаметром написаны «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Труды и дни» Гесиода и т.д. Реальное звучание античного стиха не дошло до нас. Есть лишь переводы. Таков Гомер в переводе В. Жуковского:

Голос возвысивши свой, произнёс он такую молитву: «Дий, наш отец, да исполнится всё, что теперь обещал мне
Царь Алкиной, и да будет всегда на земле плодоносной
Слава ему! А меня проводи безопасно в отчизну».

Пентаметр (от греческого *pentametron* – пятимерный) – пятистопный дактиль с усечением третьей стопы, которую разделяет цезура:

— U U — U U — // — U U — U U —

Пентаметр употреблялся вместе с гекзаметром, составляя элегический дистих (двустиие) – строфу античной эпитафии, элегии и эпиграммы (Анакреонт, Симонид, Еврипид, Платон и др.). У Анакреонта в переводе Л. Блуменау:

Мужествен был Тимокрит, схоронённый под этой плитой.
Видно, не храбрых Арей, а малодушных щадит.

Или:

Дальше паси своё стадо, пастух, чтобы тёлку Мирона,
Словно живую, тебе с прочим скотом не угнать.

Логаэды (от греческого *logos* – слово + *aoide* – песнь) – стихи, где есть строго упорядоченные в строфе стопы дактиля, анапеста, а также ямба и хорей. Логаэды назывались по именам поэтов: сапфический стих, алкеев стих, алкманский стих и т.д. У Алкея в переводе Я. Голосовкера:

Что делать, буря не унимается,
Срывает якорь яростью буйных сил,
Уж груз в пучину сброшен. В схватке
С глубио кипящей гребут, как могут.

А это строфа Сапфо (перевод В. Вересаева):

Но немеет тотчас язык, под кожей
Быстро лёгкий жар пробегает, смотрят,
Ничего не видя, глаза, в ушах же –
Звон непрерывный.

Античные стихи пелись, и античный поэт был певцом, изображался непременно с лирой (музыкальный инструмент). Просуществовало античное стихосложение до тех пор, пока в греческом и латинском языках выделялись долгие и краткие слоги. Затем его опыт был усвоен и нашел продолжение в поэзии почти всех стран и народов.

Силлабическая (от греческого *syllabos* – слог) система стихосложения основана на соизмеримости стихотворных строк по количеству слогов. В силлабических стихах важно, чтобы слоги звучали одинаково ясно, гармонично. Данное стихосложение присуще языкам с постоянным ударением, падающим на определенный в слове слог (в польском – на предпоследний, во французском – на последний и т.д.), потому что в таких языках ударение не несет смысловозначительного значения, произносится сравнительно слабо, ударные и безударные слоги метрически равноправны и рас-

положены в стихе неупорядоченно. Размер зависит от количества слогов в стихотворной строке. У Симеона Полоцкого:

Родителей на сына честь не прехождает,
Аще добродетелей их не подражает.

Поскольку соизмеримость многосложных размеров едва улавливается, они разделяются на полустипхи цезурой. Польский 13-сложник имеет цезуру после 7-ого слога (7+6), 11-сложник – после 5-ого слога (5+6), французский 12-сложник – после 6-ого слога (6+6), а 10-сложник – после 4-ого слога (4+6) и т.д. В тюркоязычных силлабических стихах встречаются две цезуры.

Размеры силлаботоники довольно богаты: от 4-сложников до 16-сложников. Чем короче стих, тем он мелодичнее:

Не любити тяжело,
И любити тяжело,
А тяжелее всего,
Любя, любовь не достать.

(Кантемир)

В России силлабическая система стихосложения получила широкое развитие во второй половине XVII века под влиянием польской поэзии. Ею пользовались Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович, Антиох Кантемир, ранний Василий Тредиаковский. По мнению известного стиховеда Б.В. Томашевского, силлабика утвердилась в русском стихе не только благодаря воздействию польской культуры, но и существовавшей тогда манере декламации по слогам. А.И. Соболевский находил истоки русской силлабики в рукописях XI–XIII вв., переведенных с греческого на старославянский. Так или иначе силлабическая система оставалась ведущей в России до 30-х годов XVIII века. Господствующими размерами стали 11-сложники и 13-сложники: (5+6), (7+6). Преобладала женская рифма. У Кантемира:

Тщетную мудрость // мира вы оставьте,
злы богоборцы, // обратив кормило,
Корабль свой к берегу // истины направьте,
течение выше // досель блудно было.

У Тредиаковского, который отдавал предпочтение 13-сложникам:

Желает человек блаженства непреложно.
Сему – высокий чин, и сила тем, и честь;
Тот, счастья себе в богатстве чая ложно,
Приумножает всё, обилие, что есть.

Все же в силлабической стиховой системе не реализовывались потенциальные возможности русского языка. Стихи в большинстве своем были неблагозвучными, тяжеловесными. С этим постоянно сталкивались мастера художественного слова. Первую попытку реформировать русский стих предпринял В.К. Тредиаковский («Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735). Она оказалась робкой, компромиссной по отношению к силлабике. Завершил реформу М.В. Ломоносов. Он теоретически доказал («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739) и подтвердил на практике («Ода блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года») необходимость использования

силлаботоники. С той поры силлабическая система стихосложения была вытеснена силлаботонической.

Силлаботоническое стихосложение (от греческого *syllabos* – слог и *tonos* – ударение) учитывает и число слогов, и число ударений, и место их расположения. Это слогуударное стихосложение. Так как ударения распределяются друг от друга через один, через два слога и т.д., то стихи можно разбить на стопы. В русской силлаботонике их в основном пять:

Ямб: U — (беда́, вода́)

Хорей: — U (бе́ды, во́ды)

Дактиль: — U U (бе́дами, во́дами)

Амфибрахий: U — U (неде́ля, нево́ля)

Анапест: U U — (чудеса́, голоса́)

U – безударный слог, ударный слог —. По аналогии из античного стихосложения терминология перенесена в силлаботоническую: неударный слог – слог краткий, ударный – долгий.

Ямб и хорей – двусложные размеры. У Пушкина:

Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман,
Исчезли юные забавы,
Как сон, как утренний туман.;

Пой, ямщик! Я молча, жадно
Буду слушать голос твой.
Месяц ясный светит хладно,
Грустен ветра дальний вой.

Дактиль, амфибрахий, анапест – трехсложные размеры. У Некрасова:

Эту привычку к труду благородную
Нам бы не худо с тобой перенять...
Благослови же работу народную
И научись мужика уважать.;

Опять я в деревне. Хожу на охоту,
Пишу мои вирши – живётся легко,
Вчера, утомлённый ходьбой по болоту,
Забрёл я в сарай и заснул глубоко.;

Неужели за годы страдания
Тот, кто столько тобою был чтим,
Не пошлёт тебе радость свидания
С погибающим сыном твоим?..

Ритмической единицей в силлаботонике является строка. Количество стоп, входящих в нее, определяет название стиха: трехстопный ямб, четырехстопный хорей, двустопный дактиль и др. Одностопные размеры, а также размеры, превышающие шесть стоп, в русском силлаботоническом стихе очень редки. Зато часто ямбические и хореические стопы теряют свои ударения, становятся пиррихиями (от греческого *pyrrichia* – военная пляска).

В приведенных ниже строчках (1, 3, 4) стихотворения М.Ю. Лермонтова «Дары Терека», написанного хореем, есть пиррихии:

Но, по степи разбегаясь,
Он лукавый принял вид
И, приветливо ласкаясь,
Морю Каспию журчит.

Иногда же, наоборот, в стихах двусложных размеров возникает сверхсхемное (дополнительное) ударение – спондей (от греческого *spondeios* – стих жертвенных возлияний). В четвертой ямбической строке из пяти, взятых из стихотворения А.С. Пушкина «Арион», – спондей:

На руль склоняясь, наш кормщик умный
В молчанье правил грузный челн;
А я – беспечной веры полн, –
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налёту вихорь шумный.

Бывает, что в поэтических текстах двусложных размеров соединяются пиррихии и спондеи. У Тютчева:

Нет, это сон! Нет ветерок повеет
И дымный призрак унесёт с собой ...
И вот опять наш лес зазеленеет,
Всё тот же лес, волшебный и родной.

Так как в стопах дактиля, амфибрахия и анапеста среднее число ударений совпадает с количеством сильных мест, то пропуски метрических ударений в них маловероятны, а вот появление внеметрических – закономерно. У Некрасова:

Пробудись! Есть ещё наслаждение:
Вороти их! В тебе их спасение!
Но счастливые глухи к добру...

Наличие или отсутствие пиррихий и спондеев в двусложных и трехсложных размерах стихов диктуется художественной целесообразностью. Однако оно создает сложности в опознании стихотворного размера. Чтобы не ошибиться, надо рассматривать не отдельно взятую строку, а более широкий контекст. При этом учитывать проклитику и энклитику. Проклитика – слово, которое теряет ударение, передавая его последующему слову. Энклитика – слово, которое передает ударение предшествующему слову:

За мною грохочущий город
На склоне палящего дня.
Уж ветер в расстёгнутый ворот
Прохладой целует меня;

Ты ль, вытягиваясь в нише,
Пылью пепельною встав, –
Под железный желоб крыши
Взвил невидимый состав?

(А. Белый)

Если в стихах не менее четырех стоп, то может применяться цезура. Она разбивает стиховой ряд на два полустишия, но непрерывность речевого по-

тока сохраняется, цезурная же пауза становится дополнительным ритмическим элементом:

Я памятью живу // с увядшими мечтами,
Виденья прежних лет // толпятся предо мной,
И образ твой меж них // как месяц в час ночной
Между бродящими // блистает облаками.

(Лермонтов)

Обычно количество стоп в строке одинаковое, хотя допускается неравно-
стопность. Варианта два: стихи с разным количеством стоп подчиняются
заданной схеме или чередуются беспорядочно. Первый вариант:

Детский рот жуёт свою мякину,
Улыбается, жуя.
Словно щеголь, голову закину
И щегла увижу я.

(Мандельштам)

Разностопные стихи второго варианта носят название – вольные (басенные)
стихи. Они придают поэтическому тексту разговорный характер:

Живущая в болоте, под горой,
Лягушка на гору весной
Переселилась;
Нашла там тинистый в лощинке уголок
И завела домок.

Конечное ударение и безударные слоги, следующие после конечного
ударения в стихотворной строке, представляют собой стиховое окончание, то
есть клаузулу (от латинского *clausula* – заключение). Когда строка завершается
ударным слогом, она имеет мужское окончание, когда безударным – женское
окончание, когда двумя безударными – дактилическое окончание, когда тремя и
более безударными – гипердактилическое окончание. У Есенина:

Я никому здесь не знаком;
И в голове моей проходят роем думы;
Левой помахала каблучком сафьяновым;
Вы ль за жизнь его сердцем не индевели.

Силлаботоническая система – первая в России система, теоретические по-
ложения которой предшествовали их практической реализации. Три столетия
показали, что классический русский стих – стих силлаботонический.

В XIX и XX веках размеры в русской поэзии заметно обогатились.
Применение получили переходные формы от силлаботоники к тонике:
дольник и тактовик.

Дольник (паузник) – вид стиха, основанный на соизмеримости рит-
мических групп (долей) неравного слогового состава:

Мир таинственный, мир мой древний,
Ты, как ветер, затих и присел.
Вот сдавили за шею деревню
Каменные руки шоссе.

(Есенин)

Фактически, дольник в рамках одной стиховой строки объединяет дву-
сложные и трехсложные размеры. Чередуемость их подвижная, что создает

ритмическую гибкость. Главный упор направлен на количество безударных слогов между ударениями. Там, где их меньше, они растягиваются при чтении, а там, где их больше, – произносятся с убыстрением:

Я с вызовом ношу его кольцо!
– Да, в Вечности – жена, не на бумаге. –
Его чрезмерно узкое лицо
Подобно шпаге.

(Цветаева)

Разновидность дольника – логаяд. В нем двусложные и трехсложные стопы следуют друг за другом в строгом порядке, поэтому ритмический рисунок предопределен:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;
Тысячи воинств, стен и затворов,
С горстью россиян всё побеждать?

(Державин)

Первыми опытами дольника в России считаются подражания отдельных поэтов XVIII века (Тредиаковский, Сумароков, Радищев и др.) метрическим схемам логаядов Алкея и Сапфо. Примеры дольника в первой половине XIX века можно найти у Лермонтова, у Бестужева-Марлинского, у Хомякова, во второй половине – у Тютчева, Фета, Григорьева, а с конца XIX и в XX веке – у Брюсова, Бальмонта, Гиппиус, Есенина, Ахматовой, Цветаевой и др. Однако только в творчестве Блока дольник выступил, по выражению В. Жирмунского, «как органическая принадлежность поэтического стиля».

Близок к дольнику тактовик. В системе русского стихосложения он занимает место между дольником и тоническим стихом. Термин «тактовик» был введен А.П. Квятковским. Тактовик допускает объем безударных интервалов между схемными ударениями или 0 – 1 – 2, или 1 – 2 – 3 слога. Пропусков ударений в сильной позиции почти не бывает, в трехсложных же интервалах избыточные ударения на среднем слоге – явление привычное:

Мне б пред тобой
на колени пасть!
Мне б пред тобой
поклоны класть!
Но ведь такой
неразумен жест:
нету на свете
бессмертных божеств.

(Асеев)

У Сельвинского:

Да, это буду я! Тот и не тот.
В обличье пахотника или принца –
Не важно. Важно, что бессмертный принцип
Опять меня в стихийщину сведёт.

В практику русского стиха тактовик вошел с 900-х годов XIX века (Блок). В XX веке данным размером пользовались Асеев, Луговской, Сельвинский, Р. Рождественский и др.

Тоническое (от греческого *tonos* – ударение) стихосложение – такое стихосложение, в котором ритмика создается повторением ударных слогов. Количество безударных слогов между ударными относительно свободное. Они дают различные комбинации. Ударные слоги все сочтены, на основании чего тонический стих может быть двухударным, трехударным, четырехударным и т.д. У Маяковского:

Помощи не будет!
Отрезаны снегами.
Помощи не будет!
Воздух пуст.
Помощи не будет
Под ногами
даже глина сожрана,
даже куст;

В этой теме,
и личной
и мелкой,
перепетой не раз
и не пять,
я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять;
Бродвей сдурел.
Беготня и гулево.
Дома
с небес обрываются
и висят.
Но даже меж ними
заметишь Вульворт.
Корсетная коробка
этажей под шестьдесят.

Употребляется тоническое стихосложение в тех языках (русский, английский, немецкий), где ударные слоги и качественно отличаются от безударных, и могут занимать в слове любое место. Поскольку расстановка слогов в тонике свободна, то это позволяет вводить в текст слова разного строения, отчего ритмика стиха становится динамичной. Существует применительно к тоническому стиху и другой термин «акцентный стих». Истоки тоники – устная народная поэзия (былины, исторические песни).

Еще более далек от внутренней симметричности строк свободный стих (верлибр). Его признаки – членение на строки, графически расположенные как стихотворные, и их ритмико-звуковая соотнесенность, которая определяется особенностями языка и традициями. У Блока:

Нет, очнешься порой,
Взволнован, встревожен
Воспоминанием смутным,
Предчувствием тайным...
Буйно забьются в мозгу
Слишком светлые мысли...
И, укрощая их буйство,
Словно пугаясь чего-то, – не лучше ль,
Думаешь ты, чтоб и новый
День проходил как всегда:
В сумасшествии тихом?

Возникновение верлибра в русской поэзии связывают с именами А. Фета, Я. Полонского, А. Блока, В. Брюсова, Вл. Соловьева, М. Кузмина и др.

Таким образом, возможности создания ритма в тех или иных языках весьма богаты, они выступают в процессе исторического развития литературы в различных формах и проявляют себя в зависимости от конкретной специфики словесно-художественного творчества.

Рифма (от греческого *rhythmos* – стройность, соразмерность) – созвучие стихотворных строк, подчеркивающее границу между стихами и связывающее стихи в строфы. Рифма во многом – это и звук, и ритм, и лексика, и интонация, и синтаксис в произведении, хотя появилась она довольно поздно (в европейской литературе – в Средние века, а в России – в начале XVII века).

В большинстве случаев рифмы расположены на концах стихов, хотя встречаются и начальные рифмы, внутренние рифмы:

Угрюмый дождь скосил глаза,
А за решеткой чёткой;

(Маяковский)

Я понял, кто скрылся, зарылся в цветах.

(Тютчев)

Звуковой состав рифмы зависит от фонетического строя языка, от литературной традиции. В русской поэзии в основе рифмы – созвучие ударных гласных. Причем в XVII веке преобладали грамматические рифмы («лает – ласкает», «трава – дрова», «зовет – ведет»). С XVIII века обычной становится разнородная рифма, образованная разными частями речи или грамматическими формами («ночь – прочь», «дочь – мочь», «положила – сила»). Грамматические рифмы (особенно отглагольные) начинают считаться менее искусными, несмотря на то, что их продолжают использовать.

По классификации рифмы делятся на несколько групп. В зависимости от места ударения в рифмующихся словах рифмы делятся на мужские, женские, дактилические, гипердактилические. Мужские – с ударением на последнем слоге («Невы – вы», «отец – наконец», «сменил – мил»), женские – с ударением на предпоследнем слоге («боле – доле», «отряхает – промерзает», «забавы – дубравы»), дактилические – с ударением на третьем от конца слова слоге («очарованный – закованный», «веселенький – миленький», «колется – околицу»), гипердактилические – на четвертом и далее слогах от конца слова («вскакивает – поддакивает», «обдумывает – подтасовывает», «вздрагивает – подмигивает»). Гипердактилические рифмы встречаются редко.

По расположению в строках рифмы бывают смежные, перекрестные, опоясанные или кольцевые. Смежные (схема рифмовки: аабб):

Все на свете редко стало:
Есть надежды – счастья мало;
Не забвение разлука:
То – блаженство, это – мука.

(Лермонтов)

Перекрестные (схема рифмовки: абаб):

Скажи, воротись ли ты,
Моя пленительная радость?
Мои не сбудутся мечты,
Ужель моя погаснет младость?

(Языков)

Опоясанные или кольцевые (схема рифмовки: абба):

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной...

(Тютчев)

По созвучию рифмы различают: точные и неточные. При точной рифме совпадают ударные гласные и все следующие за ними звуки («горы – просторы», «водоворот – оборот», «чудесный – прелестный»). При неточной рифме при созвучии гласных не совпадают согласные («облако – около», «царству – галстук», «плачу – охваченный»).

Разновидности точной рифмы – рифмы богатые, глубокие. В богатой рифме совпадают предшествующие ударному гласному опорные согласные («кровь – бровь», «человека – века», «поколение – повеление»), в глубокой рифме созвучие захватывает и предударный слог («занемог – не мог», «водоворот – круговорот», «кредит – вредит»).

Разновидности неточной рифмы – рифмы приблизительные, усеченные, корневые. В приблизительной рифме не совпадают заударные гласные («роздых – воздух», «вести – чудесной», «мечется – месяца»), в усеченной рифме происходит усечение конечного согласного в одном из слов («крест – лес», «мая – играет», «плечи – вечер»), в корневой рифме созвучен лишь общий звуковой рисунок слов, а не их окончание («выгоде – двигатель», «массе – разукрасим», «мокли – моноклем»). Данные разновидности широко представлены в современной поэзии.

Когда с рифмующимся словом взаимодействуют два или более других, то рифма становится составной («крестьянин – я ль не странен», «порог – я не мог», «магия – к бумаге я»).

Поиски рифмы – это не формальная работа, а путь к выразительности, смысловой насыщенности стиха. Об этом писали и пишут сами поэты: А.С. Пушкин, А.А. Блок, С.А. Есенин, В.В. Маяковский, И.А. Бродский и др. От рифмы дорога ведет к строке, далее – к строфе, потом к стихотворению. Новаторство в рифме – одна из традиций в русской поэзии. И каждый автор в большей или меньшей степени внес в нее свой вклад. Однако, совершенствуя рифму, ее реформаторы не отказывались от нее, от ее устава и ее главных требований.

Строфа (от греческого *strophe* – поворот, круг) – сочетание строк, скреплённых общей рифмовкой и интонацией, обычно повторяющееся в стихотворении. Возник термин «строфа» в хоровой лирике Древней Греции. Первоначально он означал отрезок текста, исполняемый хором между двумя поворотами в торжественном шествии. Строфа образует интонационно-ритмическое единство, в котором автор реализует свои мысли и чувства, передает их через события, переживания, поступки героев. Для поэмы избираются большие строфы, чтобы передать сложный внутренний мир персонажей, их взаимоотношения и т.д. Вместе с тем строфа не должна быть чрезмерно объемной.

В разных системах стихосложения строфа строится на собственных принципах. Но, как и стихотворные размеры, строфы исторически устойчивы, переходят из века в век, от поэта к поэту, приобретая индивидуальные оттенки, индивидуальное звучание.

Классифицируются строфы по числу строк и порядку рифм. Самыми употребительными считаются такие строфы: двестишие, трехстишие, четверостишие, восьмистишие, десятистишие, сонет, онегинская строфа.

Двестишие (дистих: аа) известно в русской поэзии с XVII века. Но и поэты XIX–XX веков применяли его. Вот у Жуковского:

Изменой слуга паладина убил:
Убийце завиден сан рыцаря был.

Свершилось убийство ночью порой –
И труп поглощён был глубокой рекой.

Или у Ахматовой:

На руке его много блестящих колец –
Покорённых им девичьих нежных сердец.

Там ликует алмаз, и мечтает опал,
И красивый рубин так причудливо ал.

Трехстишие (терцет: ааа, терцина: аба – бвб – вгв и т.д.) – строфическое построение с нечетным количеством строк. В терцете три строки на одну рифму. У Брюсова:

И только небо – всегда голубое –
Сияло, прекрасное, в строгом покое,
Одно лишь небо, всегда голубое!

У Бродского:

Так, думал, и умру – от скуки, от испуга.
Когда не от руки, так на руках у друга.
Видать, не рассчитал. Как квадратуру круга.

В терцине рифмуются крайние строки, а средняя строка рифмуется с крайними следующей строфы. Следовательно, в терцине каждая строфа вводит одну незарифмованную в ней строку, которая соотносится с рифмами следующей терцины, создавая из строф цепочку. Терцинами написана «Божественная комедия» Данте. Русские поэты тоже обращались к терцине:

Вы создали пленительные тайны,
Вы подсказали пламенную ложь,
Мой страстный бред, красивый, но случайный:

Ищу в себе томительную дрожь,
Роптание живительных предчувствий...
Нет! прочь слова! себе ты не солжёшь!

Сокровища, заложенные в чувстве,
Я берегу для творческих минут,
Их отдаю лишь в строфах, лишь в искусстве.

(Брюсов)

Классический вид строфы – четверостишие. В нем стихи рифмуются попарно (аабб), перекрестно (абаб), кольцообразно (абба):

Жизнь упала, как зарница,
Как в стакан воды ресница.
Иzolгавшись на корню,
Никого я не виню;

(Мандельштам)

Довольно дел, довольно слов,
Побудем молча, без улыбок,
Снежит из низких облаков,
А горний свет уныл и зыбок;

(И. Анненский)

Так. Буря этих лет прошла.
Мужик поплёлся бороздою
Сырой и чёрной. Надо мною
Опять звенят весны крыла...

(Блок)

Четверостишие (катрен) (от латинского *quattuor* – четыре) во всех его модификациях универсально, потому что в сочетании различных размеров и разных видов рифм содержится огромный художественный потенциал.

Восьмистишие (октава: абабаббв, триолет: абааабаб, сицилиана: абабабаб). Октава (от латинского *oktava* – восьмая) – строфа, появившаяся в эпоху Возрождения. Октавами написаны, например, стихотворение А.С. Пушкина «Осень» и поэма «Домик в Коломне». Из «Осени» Пушкина:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге.
Минута – и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

В триолете (от итальянского *trio* – трое) первая строчка повторяется как четвертая и седьмая при наличии общей рифмы, вторая же строка повторяется как заключительная, восьмая. Триолет, зародившись в XV веке во французской поэзии, стал популярен в России на рубеже XIX–XX веков. У Брюсова:

Зев беспощадной орхидеи –
Твой строгий символ, Сологуб.
Влечёт изгибом алчных губ
Зев беспощадной орхидеи.
Мы знаем, день за днём вернее,
Что нам непобедимо люб –
Зев беспощадной орхидеи,
Твой строгий символ, Сологуб.

Особенность сицилианы в том, что она с изяществом передает лирическую страсть, накал переживаний, борьбу идей:

Хорошо в лугу широким кругом
В хороводе пламенном пройти,
Пить вино, смеяться с милым другом
И венки узорные плести,
Раздарить цветы чужим подругам,
Страстью, грустью, счастьем изойти, –
Но достойней за тяжёлым плугом
В свежих росах по утру идти!

(Блок)

Или у Брюсова:

Вновь я хочу всё изведать, что было...
Трепет, сердце, готовь!
Вновь я хочу всё изведать, что было:
Ужас и скорбь, и любовь!
Вновь я хочу всё изведать, что было,
Всё, что сжигало мне кровь!
Вновь я хочу всё изведать, что было,
И – чего не было – вновь!

Десятистишие дает варианты типы рифмовки, но наиболее устойчивый тип – одическая строфа (абабввгддг), четкая, емкая, дисциплинирующая поэтическое мышление:

О ты, пространством бесконечный,
Живый в движении вещества,
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трёх лицах божества!
Дух всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто всё собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем – Бог!

Сонет представляет собой довольно сложную строфу. В нем четырнадцать строк, из которых два катрена (абаб абаб или абба абба) и два терцета. Терцеты строятся различно:

Под стоны тяжкие метели
Я думал – ночи нет конца:

Таких порывов не терпели
Наш дуб и тополь месяца.

Но солнце брызнуло с постели
Снопом огня и багреца,
И вмиг у моря просветлели
Морщины древнего лица...

И пусть, как ночью, ветер рыщет,
И так же рвёт, и так же свищет, –
Уж он не в гневе божество.

Кошмары ночи так далёки,
Что пыльный хищник на припеке –
Шалун – и больше ничего.

(И. Анненский)

Введен сонет в XIII веке в итальянскую поэзию. Его образцы: итальянский (абаб абаб cdc dcd), французский (абба абба ccd eed), английский (абаб cdcd efef дд). В русской литературе сонет не редкость. Начиная с В.К. Тредиаковского, он встречается с разнообразной формой рифмовки до сих пор.

Существует венок сонетов. Это цепная строфа из пятнадцати сонетов. В ней двести десять строк. Первая строка каждого из сонетов повторяет последнюю строку предыдущего, а заключительный сонет (магистрал) повторяет последовательно первую строку каждого из четырнадцати сонетов, стягивая их в смысловое единство.

Образец оригинальной строфы – четырнадцатистрочная строфа романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». В стиховедении ее именуют «онегинской». Она объединяет перекрестное четверостишие, две парные рифмы, опоясанное четверостишие и снова парную рифму (абаб ввгг деед жж), позволяя свободно передавать те или иные жизненные реалии, суждения, споры, драматические коллизии и т.д.:

Дни мчались; в воздухе нагретом
Уж разрешалась зима;
И он не сделался поэтом,
Не умер, не сошёл с ума.
Весна живит его: впервые
Свои покои запертые,
Где зимовал он как сурок,
Двойные окна, камелёк
Он ясным утром оставляет,
Несётся вдоль Невы в санях.
На синих иссечённых льдах
Играет солнце; грязно тает
На улицах разрытый снег.
Куда по нём свой быстрый бег
Стремит Онегин?

Есть в поэзии, хотя в меньшей мере, и пятистишия – (абааб абаба), шестистишия – (ааббвв абабвв абаввб), девятистишия, тринадцатистишия, пятнадцатистишия (разные комбинации). Традиционная форма пятистишия у Фета:

Поэт! ты хочешь знать, за что такой любовью
Мы любим родину с тобой?
Зачем в разлуке с ней, наперекор злословью,
Готово сердце в нас истечь до капли кровью
По красоте её родной?

А это секстина и девятистишие Брюсова:

И, точно друзья после долгой разлуки,
Они протянули уверенно руки,
И всё, о чём каждый мечтал сам с собой,
Другой угадал вдохновенной душой.
И были не нужны ни клятвы, ни речи
При этой короткой задумчивой встрече;

Вечерний Пан исполнен мира,
Не позовёт, не прошумит.
Задумчив, на лесной поляне,
Следит, как вечер из потира
Льёт по-небу живую кровь,
Как берега белеют вновь
В молочно-голубом тумане,
И ждёт, когда луч Алтаира
В померкшей сини заблестит.

Тринадцатистишием перевел Ф.И. Тютчев отрывок «Байрон» из поэмы Цедлица «Венки мертвым», вышедшей в 1828 году:

Войди со мной – пуста сия обитель,
Сего жилища одичали боги,
Давно остыл алтарь их – и без смены
На страже здесь молчанье. На пороге
Не встретит нас с приветствием служитель,
На голос наш откликнутся лишь стены.
Зачем, о сын Камены
Любимейший, – ты, наделённый даром
Неугасимо-пламенного слова,
Зачем бежал ты собственного крова,
Зачем ты изменил отцовским ларам?
Ах, и куда, безвременно почивший,
Умчал тебя сей вихрь, тебя носивший!

Иногда пятнадцатистишие использовал в своей поздней лирике Н.А. Некрасов. Строфа из его стихотворения «Еще тройка»:

Ямщик лихой, лихая тройка
И колокольчик под дугой,
И дождь, и грязь, но кони бойко
Телегу мчат. В телеге той
Сидит с осанкою победной

Жандарм с усищами в аршин,
 А рядом с ним какой-то бледный
 Лет в девятнадцать господин.
 Все кони взмылены с натуги,
 Весь ад осенней русской вьюги
 Навстречу; не видать небес,
 Нигде жилья не попадает,
 Всё лес кругом, угрюмый лес...
 Куда же тройка поспешает?
 Куда Макар телят гоняет.

Допустимы вообще строфы от одного стиха до сорока. Если в стихе нет отчетливого деления на строфы, его называют астрофическим.

Рекомендуемая по теме литература:

- | | |
|-------------------|---|
| В.Я. Брюсов. | Основы стиховедения: общее введение; метрика и ритмика. – М., 1924. – Ч. 1–2. |
| М.Л. Гаспаров. | Очерк истории русского стиха. – М., 1984; Очерк истории европейского стиха. – М., 1989. |
| А.А. Илюшин. | Русское стихосложение. – М., 1988. |
| В.В. Кожин. | Как пишут стихи. – М., 1970. |
| Ал. Михайлов. | Азбука стиха. – М., 1982. |
| Ю.Б. Орлицкий. | Стих и проза в русской литературе. – Воронеж, 1991. |
| А.М. Панченко. | Русская стиховая культура XVII века. – Л., 1973. |
| П.А. Руднев. | Введение в науку о русском стихе. – Тарту, 1982. |
| Д.С. Самойлов. | Книга о русской рифме. – 2-е изд. – М., 1982. |
| Л.И. Тимофеев. | Слово в стихе. – М., 1982. |
| О.И. Федотов. | Основы русского стихосложения. – М., 1997. |
| В.Е. Холщевников. | Основы стиховедения. Русское стихосложение. – 2-е изд. – Л., 1972; Стиховедение и поэзия. – Л., 1991. |
| Г.А. Шенгели. | Теория стиха. – 2-е изд. – М., 1960. |
| Е. Г. Эткинд. | Разговор о стихах. – Л., 1970. |

РАЗДЕЛ II

Практическое занятие ставит своей целью приобщать будущих филологов к самостоятельной работе, развивать у них научное мышление, формировать первоначальные навыки анализа и оценки литературно-художественных произведений, пробуждать интерес к вопросам теории литературы и к науке о литературе в целом.

В связи с этим необходимо научить студентов работать с библиографией (составление списка литературы по изучаемой теме, правила цитирования, выходные данные использованной литературы), а также делать обзор предложенного материала, выступать с сообщениями, докладами.

Особое значение в тематике практических занятий приобретают анализы отдельных стихотворений, рассказов и других художественных произведений, рассматриваемых в единстве их содержания и формы, осмысление особенностей той или иной системы стихосложения.

Практическое занятие № 1

Тема: **Содержание и форма в литературе и искусстве**

План занятия

1. Понятие о художественном произведении как о системно-целостном единстве.
2. Категории содержания и формы литературного произведения. Условность деления художественного произведения на содержание и форму.
3. Компоненты содержания и формы. Ведущая и определяющая роль содержания в структуре художественного целого.
4. Единство формы и содержания, соответствие формы содержанию – основной закон художественности.
5. Покажите принципы и приемы анализа художественного произведения в единстве его содержания и формы на примере рассказа А.П. Чехова «Тоска».

Тексты:

А.П. Чехов. Злоумышленник. Собр. соч.: в 12 т. – М., 1985. – Т. 4.

Практическое занятие № 2

Тема: **Художественный образ и его свойства**

План занятия

1. Понятие о художественном образе. Образ как форма выражения содержания в художественной литературе.
2. Свойства художественного образа (единство конкретного и обобщенного, объективного и субъективного, эмоционального и рационального, многозначность, неисчерпаемость, недосказанность, метафоричность, иносказательность).
3. Классификация литературных образов.
4. Что такое вечные образы? Перечислите некоторые из них.
5. Деталь как средство художественной индивидуализации, ее роль в создании образа.
6. Определите систему художественных образов в стихотворении В.В. Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии».

Тексты:

В.В. Маяковский. Собр. соч.: в 12 т. – М., 1978. – Т. 4.

Практическое занятие № 3

Тема: **Тема и идея художественного произведения, их взаимосвязь и взаимозависимость**

План занятия

1. Тема – объективная основа художественного произведения. Различие между жизненным материалом (объектом изображения) и темой произведения.

2. Главная тема литературно-художественного произведения и частные, подчиненные ей темы (тематика). Тематическая целостность подлинно художественного произведения.
3. Идея как выражение авторской тенденции в художественном освещении темы.
4. Может ли идея не совпадать с первоначальным художественным замыслом? Приведите примеры.
5. Истолкование (интерпретация) художественного смысла. Возможность неоднозначного прочтения художественных произведений.
6. Определите идейно-тематическое содержание следующих произведений:
 А.С. Пушкин «Телега жизни»,
 М.Ю. Лермонтов «Парус»,
 Н.А. Некрасов «Сеятелям»,
 Ф.И. Тютчев «О, этот Юг, о, эта Ницца!»,
 А.А. Ахматова «Мужество»,
 В.М. Шукшин «Обида».

Тексты:

- | | |
|-----------------|--|
| А.С. Пушкин. | Телега жизни. Собр. соч.: в 10 т. – М., 1981. – Т. 1. |
| М.Ю. Лермонтов. | Парус. Собр. соч.: в 4 т. – М., 1958. – Т. 1. |
| Н.А. Некрасов. | Сеятелям. Собр. соч.: в 15 т. – Л., 1982. – Т. 3. |
| Ф.И. Тютчев. | О, этот Юг, о, эта Ницца! Полн. собр. стихотвор. – Л., 1987. |
| А.А. Ахматова. | Мужество. Соч.: в 2 т. – М., 1987. – Т. 1. |
| В.М. Шукшин. | Обида. Избранное. – Мн., 1984. |

Практическое занятие № 4

Тема: **Конфликт и сюжет в литературном произведении**

План занятия

1. Конфликт – основная движущая сила произведения. Конфликт и коллизия: синонимы или нет?
2. Своеобразие конфликта в эпосе, лирике и драме.
3. Какое определение сюжета представляется вам оптимальным (Аристотель, В.Г. Белинский, М. Горький и др.)?
4. Элементы сюжета (пролог, экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, эпилог). Анализ элементов сюжета.
5. Сюжет и фабула. Их толкование в современном литературоведении.
6. Драма А.Н. Островского «Гроза». Раскройте суть конфликта, его структуру. Проанализируйте элементы сюжета.

Тексты:

- А.Н. Островский. Гроза. Полн. собр. соч.: в 12 т. – М., 1975. – Т. 2.

Практическое занятие № 5

Тема: Тропы. Их разновидности и художественные функции

План занятия

1. Переносное употребление слов и выражений (тропы) в литературно-художественном произведении. Современное литературоведение о том, что относится к тропам.
2. Эпитеты и сравнения, их виды и идейно-эстетическая роль.
3. Метафора, метонимия, синекдоха, механизм их образования.
4. Гипербола и литота как «способы моделирования мира», в котором отражается национальный колорит.
5. Аллегория, ирония, перифраз.
6. Определите виды тропов в произведениях: «Фелица» Г.Р. Державина, «Последний поэт» Е.А. Баратынского, «Поэзия – великая держава...» Е.А. Евтушенко.

Тексты:

- | | |
|--------------------|---|
| Г.Р. Державин. | Сочинения. – Л., 1978. |
| Е.А. Баратынский. | Полное собрание стихотворений. – Л., 1957. |
| Евгений Евтушенко. | Стихотворения и поэмы: в 3 т. – М., 1987. – Т. 1. |

Практическое занятие № 6

Тема: Системы стихосложения

План занятия

1. Чем принципиально стихотворная речь отличается от нестихотворной? Существует ли жесткая граница между стихом и прозой? Понятие о ритмической единице.
2. Основные системы стихосложения.
3. Силлабическая (слоговая) система стихосложения. В чем своеобразие эволюции русского силлабического стиха? Реформа А. Кантемира.
4. Какие объективные причины предопределили реформу русского стихосложения в XVIII веке (В.К. Тредиаковский – М.В. Ломоносов)?
5. Силлабо-тоническое стихосложение. Двусложные и трехсложные размеры. Стопа. Ритмические определители силлабо-тонического стиха. Пиррихий и спондей.
6. Дольник и тактовик как переход от силлабо-тонического стихосложения к тонической системе. Кто из русских поэтов первым широко применял дольники?
7. Тоническая система стихосложения, ее особенности.
8. Рифма, ее виды и способы рифмовок.
9. Приведите несколько примеров силлабического стиха, а также силлабо-тонического, тонического.