



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»

А.В. Подгорская

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

*Утверждено Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебно-методического пособия*

Магнитогорск
2016

УДК 82-1: 81'42
ББК 83.01 Я7

Рецензенты:

доктор культурологии, профессор,
заведующая кафедрой философских, социально-экономических и гуманитарных дисциплин,
ГБОУ ВО «Магнитогорская государственная
консерватория (академия) им. М.К. Глинки»
Г.Е. Гун

доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой иностранных языков по техническим направлениям,
ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический
университет им. Г.И. Носова»
Л.И. Антропова

Подгорская А.В.

Филологический анализ поэтического текста [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / Анна Вячеславовна Подгорская ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (0,93 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2016. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более 1 GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб HDD ; MS Windows XP и выше ; Adobe Reader 8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ; мышь. – Загл. с титул. экрана.

В пособии представлен опыт теоретического осмысления и практического освоения анализа поэтического текста в филологическом аспекте, дающий возможность углубить и расширить знания студентов по теории поэтического языка и текста, укрепить профессиональные умения и развить навыки целостного анализа стихотворения.

Предназначено как для самостоятельного формирования теоретических знаний, так и для работы под непосредственным руководством преподавателя.

Пособие адресовано студентам направлений подготовки 44.03.05 «Педагогическое образование», 45.03.01 «Филология» и содержит материалы по соответствующему разделу дисциплины «Филологический анализ текста».

УДК 82-1: 81'42
ББК 83.01 Я7

© Подгорская А.В., 2016
© ФГБОУ ВО «Магнитогорский
государственный технический
университет им. Г.И. Носова», 2016

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
1. ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА.....	11
1.1. Алгоритм анализа поэтического текста	12
1.2. Аспекты лингвистического анализа поэтического текста	14
1.3. Комплексный анализ поэтического художественного текста	15
2. ФОНЕТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ СТИХОТВОРЕНИЯ	19
3. ЛЕКСИЧЕСКИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РУССКОЙ РЕЧИ	22
4. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ РУССКОЙ МОРФОЛОГИИ.....	30
5. СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОБРАЗНЫЕ СРЕДСТВА РУССКОГО ЯЗЫКА.....	36
6. АНАЛИЗ МЕТРИЧЕСКОГО УРОВНЯ СТИХОТВОРЕНИЯ	42
7. УРОВЕНЬ КОМПОЗИЦИИ.....	50
7.1. Композиция произведения	52
7.2. Композиция стихотворения как фактор его целостности	55
КОНТРОЛЬНО-ИЗМЕРИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ	58
ГЛОССАРИЙ	80
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	85

ВВЕДЕНИЕ

Современная теория анализа художественного текста основывается на признании сложности и многогранности художественного текста как объекта исследования, в частности, сосуществуют разноречивые представления о тексте как многослойном, многоуровневом объекте. Так, самым традиционным для лингвистики является понимание текста, основанное на стратификационном подходе – текст как система взаимосвязанных и взаимодействующих уровней языка. Причем лексический уровень обычно считается самым значимым для формирования и выражения идейно-тематического содержания. Кроме того, текст представляется как единство таких трех уровней, как идейно-эстетический, жанрово-композиционный и собственно языковой. Отдельно выделяются также такие аспекты художественного произведения, как эстетический, метрический, ритмомелодический, композиционно-синтаксический, план фабулы, идей и др.

При всем многообразии существующих подходов к изучению художественного текста отчетливо выделяются **три основных вида анализа: лингвистический, лингвостилистический и литературоведческий.**

Л.А. Новиков в работе "Лингвистическое толкование художественного текста" (1979) обозначает специфику этих видов анализа:

1) лингвистический анализ – раскрытие значения различных элементов языка с целью полного и ясного понимания текста. Этот анализ может быть а) элементарным практическим, служащим общему "прояснению" текста (например, объяснению устаревших слов и форм языка), и б) филологическим, опирающимся на данные лингвистической теории, факты системы языка и его истории;

2) стилистический анализ – изучение образных средств текста как а) общеязыковых (в разных стилях и жанрах) и б) авторских, раскрывающих идею художественного произведения;

3) литературоведческий анализ – изучение художественного произведения как продукта национальной культуры, общественной мысли, произведения словесного искусства (т.е. исследование связи художественного текста с эпохой, его места в литературном процессе и творчестве писателя, проблематики, идейного содержания, образов, композиции, сюжета, языка и др.).

При этом анализ художественного текста опирается, по мнению ученого, на ряд основных положений, образующих его принципы, среди которых:

- рассмотрение художественного текста в тройном аспекте: "идейное содержание – образ – язык". Промежуточное положение худож. образа в этом ряду делает первый "средоточием" идейно-эстетического содержания и определенной формы его языкового выражения, придающим образу индивидуальность и неповторимость. "Образ оказывается как бы обращенным разными своими сторонами одновременно и к идейному, социальному содержанию ХП, будучи включенным в общую систему образов (= "литературный образ"), и к языку, худож. материалу (= "словесный образ"). Он представляет собой своеобразное диалектическое единство этих разных начал" (Новиков, 1979, с. 14);

- конкретно-исторический подход к толкованию текста, опирающийся на **культурно-исторический комментарий**, обеспечивающий более полное и глубокое понимание ХП в контексте того периода общественной жизни, к которому принадлежит изучаемый текст;

- **активная роль читателя** (интерпретатора) текста;

- единство различных принципов толкования художественного текста, схема которых варьируется в зависимости от особенностей текста и целей его анализа (Новиков, 1979).

Филологический анализ художественного текста предполагает взаимодополняющее **единство лингвистического, стилистического и литературоведческого подходов,**

"образуя комплексный... анализ того, чем и как создается неповторимая оригинальность литературного произведения" (Шанский, 1990, с. 8).

Таким образом, основная **задача филологического анализа художественного текста** заключается в изучении языковых средств разных уровней в системе определенного художественного текста с точки зрения их соответствия замыслу автора и его индивидуальной манере письма. При этом единство формы и содержания является исходным методологическим принципом. Объяснение структурных особенностей текста соотносится с содержательными понятиями и категориями, такими, как тема, идея, авторский замысел, художественно-образная система.

В соответствии с этим основной **целью филологического анализа художественного текста** является рассмотрение художественного произведения как организованной системы языковых средств, отражающей определенное идейно-тематическое, образное и эстетическое содержание текста в их общих и особенных чертах.

Начало формирования теоретических основ лингвистического анализа художественного текста было заложено в работе известного русского лингвиста **Л.В. Щербы "Опыты лингвистического толкования стихотворений" (1922 г.)**. Ученый указывал на недостаточность сведения анализа художественного произведения лишь к тем или иным историко-литературным или историко-культурным построениям и ратовал за анализ, основанный на разыскании "тончайших смысловых нюансов отдельных выразительных элементов" языка произведения в их теснейшей связи с особенностями содержания и идеи текста. При этом отдельный художественный текст как бы вычленялся исследователем из общего контекста литературы и рассматривался в качестве имманентного явления.

В.В. Виноградов в работе "О языке художественной прозы" (1930 г.) обосновывает мысль о том, что язык художественного произведения может быть рассмотрен и "проекционным" методом, т.е. как элемент общего литературно-языкового контекста. В связи с этим сегодня выделяются два типа анализа языка художественного произведения : имманентный и проекционный.

Особый рост интереса лингвистов к проблемам лингвистического анализа художественного текста отмечается с конца 60-х гг. XX в., а в начале 70-х гг. Именно **в 70-е гг. разрабатывается отечественная теория лингвистического анализа художественного текста** (см. работы Л.Г. Барласа, В.П. Вомперского, А.И. Горшкова, С.Г. Ильенко, Е.В. Капацинской, В.И. Кодухова, Н.А. Купиной, А.Н. Кожина, Л.Ю. Максимова, Л.А. Новикова, В.В. Одинцова, Л.Ф. Тарасова, Н.М. Шанского и др.). Постепенно усиливается тенденция к комплексному изучению литературного произведения, когда лингвистический анализ 1) рассматривается как составная часть исследования текста; 2) охватывает единицы всех уровней языка; 3) объединяется со смежными дисциплинами (историей, культурологией, литературоведением, психологией, теорией коммуникации и др.) с целью истолкования языковых особенностей; 4) все больше выходит на уровень анализа целого текста (всего произведения).

Основы филологического анализа литературного произведения заложены в трудах выдающихся отечественных лингвистов (А.А. Потемня, Г.О. Винокур, В.В. Виноградов, Б.А. Ларин, Л.П. Якубинский), литературоведов, постоянно обращавшихся к вопросам формы, и философов (М.М. Бахтин, В.М. Жирмунский, Ю.Н. Тынянов, А.П. Скафтымов и др.), неоднократно подчеркивавших взаимообусловленность содержания и формы художественного произведения и отмечавших необходимость его многоаспектного рассмотрения.

На сегодняшний день благодаря комплексному, синтетическому подходу к исследованию художественного текста во многом преодолевается поаспектное, поуровневое его изучение, господствовавшее долгие годы. Именно комплексный филологический анализ художественного произведения, учитывающий результаты литературоведческих и

лингвистических исследований, позволяет увидеть, что взаимодействие языковых единиц в рамках текста носит не случайный, а целенаправленный характер, а структура произведения всегда глубоко продумана автором с точки зрения наиболее полной и эффективной реализации в ней авторской эстетической концепции.

Категории текста

В качестве специфического инструментария анализа художественного текста служат **текстообразующие категории**. Среди них можно выделить универсальные и соотнесенные с ними (неуниверсальные). Так, к универсальным категориям относятся: целостность (план содержания) и связность (план выражения), вступающие друг с другом в отношения дополнительности.

Целостность (или цельность) текста как пространственное и временное единство содержательной организации, направленное на решение определенной внеречевой задачи (Гальперин, 1981, с. 84–85), связана с содержательным планом, смыслом произведения, или, иначе, с художественно-эстетической концепцией автора. Следовательно, эта категория соотносится прежде всего с ментально-эмоциональными особенностями чтения, с особенностями восприятия читающим художественной информации и реализуется в интерпретационной деятельности адресата. Она обеспечивается денотативным пространством текста и конкретной ситуацией его восприятия, а также способностями воспринимающего: кто воспринимает текст, где, когда, зачем? Это говорит о потенциальности и ситуативности цельности художественного текста. Кроме того, противоречивость цельности заложена самой природой художественного текста – его линейно-нелинейным (дискретно-непрерывным) характером изложения. Таким образом, целостность художественного текста носит парадигматический характер.

Однако важно, что автор, понимая (интуитивно или осознанно) сложность в достижении целостного восприятия текста читателем, стремится так или иначе заложить условия для возникновения именно такого восприятия в сознании адресата, стремится сформировать целостность в общих и конкретных чертах, используя для этого различные языковые и речевые средства, в том числе и средства, относящиеся к другим (неуниверсальным) категориям художественного текста.

Связность текста – это взаимосвязь и взаимообусловленность всех элементов текста, иначе, это его системность на всех уровнях, когда изъятие из общего континуума даже незначительной части приводит к разрушению целого (Гальперин, 1981). В рамках целого текста связность реализуется как расчлененность содержательно-смыслового пространства на предопределяющие друг друга и зависимые друг от друга компоненты. В отличие от целостности эта категория более лингвистична, поскольку материализуется на поверхностном уровне текста с помощью синтагматики слов, предложений, текстовых фрагментов.

Л.Г. Бабенко выделяет **интенциональную и синтагматическую связность**.

Интенциональная связность обусловлена замыслом автора и создается по его воле как особое, специфическое для конкретного художника и конкретного произведения членение континуального смысла на компоненты. Интенциональная связность реализует в художественном тексте интрасвязность текста, т.е. обеспечивает содержательный план концептуальной (внутренней) связностью.

Синтагматическая связность – это связность, имеющая внешнее, собственно лингвистическое выражение, она реализует в художественном тексте его экстрасвязность, т.е. взаимосцепление звуков, слов, предложений, композиционных частей текста и т.п. Эти два проявления связности взаимообусловлены, но не жестко, поэтому можно говорить об их относительной независимости (Л.Г. Бабенко, 2000). Таким образом, связность художественного текста может быть реализована на пространстве текста семантическими, смысловыми или структурно-языковыми средствами.

Эти две фундаментальные текстообразующие категории притягивают к себе и формируют вокруг себя категории, соотношенные с ними.

Так, **целостность** художественного текста обеспечивается категориями:

- информативности,
- интегративности,
- завершенности,
- хронотопа (текстового времени и текстового пространства),
- категориями образа автора и персонажа,
- модальности,
- эмотивности и экспрессивности.

Связность художественного текста обеспечивается:

- семантическими, структурно-языковыми и смысловыми повторами,
- континуумом,
- когезией,
- ретроспективной и проспективной направленностью высказывания.

(Гальперин, 1981).

Кроме указанных текстовых категорий художественного текста, в научной литературе называются и некоторые другие универсальные свойства текста, которые следует учитывать при филологическом анализе художественного текста.

К ним относятся: абсолютная **антропоцентричность** художественного текста (Гончарова, 1983), связанная с тем, что художественный текст "зиждется" на трех центрах: авторе – создателе художественного произведения; действующих лицах – образах художественного произведения, в качестве которых выступают чаще всего люди; читателе, выступающем в качестве "сотворца" художественного произведения. Таким образом, художественного текста насквозь антропоцентричен.

Социологичность художественного текста – это его, с одной стороны, связь с определенным временем, эпохой, социальным устройством общества, а с другой – способность самостоятельно выполнять социальные функции (Бахтин, 1994; Гюббенет, 1991). С этим свойством связаны понятия "вертикального контекста", т.е. контекста воссозданной в произведении эпохи, и "фоновых знаний", под которыми понимается совокупность общих для коммуникантов сведений.

Диалогичность художественного текста – свойство, связанное, с одной стороны, с бесконечностью, открытостью его содержания, не допускающими однозначного толкования смысла произведения, в связи с чем художественного текста не теряет своей актуальности на протяжении многих лет; с другой – с соотношенностью с другими текстами, как более ранними, уже существующими, так и последующими, на данном конкретном историческом этапе развития литературного процесса лишь потенциальными. Теория диалогичности художественного произведения была разработана в трудах М.М. Бахтина (Бахтин, 1975, 1979).

Напряженность текста – это динамическая плотность его содержания, способная держать читателя в эмоционально-интеллектуальном напряжении от начала произведения до самого конца (Адмони, 1994). Это его психологический накал, развивающийся по нарастающей от завязки к кульминации и далее – к развязке, а также, в некоторых случаях, эпилогу.

Н.С. Болотнова определила некоторые специфические качества, порождаемые эстетической функцией художественного произведения: **эстетически обусловленная прагматичность** – способность текста вызывать эстетический эффект всей системой средств и приемов; **эстетически ориентированная концептуальность** – неповторимость

творческой индивидуальности автора и его отношения к действительности; **образность** – способность художественного текста вызывать в читательском восприятии систему представлений.

Одной из характерных черт художественного текста является его **интерпретируемость** – принципиальная неоднозначность понимания, толкования, раскрытия смысла произведения. Множественность интерпретаций обусловлена тем, что художественный текст является психо-эстетическим феноменом, "ибо он создается автором для выражения своих индивидуальных представлений о мире, знаний о мире при помощи набора языковых средств и направлен читателю" (Л.Г. Бабенко, 2000, с. 63). Читатель, пытаясь проникнуть в концептуальный мир писателя, выступает не пассивным воспринимающим, а активным деятелем, т.е. "сотворцом" художественно-образной системы. При этом структурно-языковая и композиционно-смысловая организации художественного произведения являются основой объективности его интерпретации, а коммуникативно-прагматическая природа текста и социальные характеристики читателя (возраст, пол, образование, уровень культуры и т.п.) допускают неоднозначность интерпретации всего того, что объективировано в языковой и глубинной ткани текста.

Лингвистический анализ текста

В зависимости от глубины проникновения в содержание художественного текста и от объема учета литературоведческого анализа различают три вида лингвистического анализа:

- 1) лингвистическое комментирование;
- 2) полный поуровневый и частичный лингвистический анализ;
- 3) лингво-поэтический разбор текста (Болотнова, 2001).

При этом любой из видов анализа всегда начинается с замедленного чтения литературного произведения под "лингвистическим микроскопом" (Н.М. Шанский).

Лингвистическое комментирование направлено на выявление в тексте трудных для понимания мест, наиболее значимых с точки зрения эстетической концепции фрагментов или индивидуальных особенностей авторского изложения и их комментирование (разъяснение). Можно сказать, что лингвистическое комментирование выполняет популяризаторскую функцию, истолковывая для широкого круга читателей наиболее сложные или интересные места художественного текста; поэтому в теории лингвистического анализа художественного текста он относится к поверхностному лингвистическому анализу.

В зависимости от уровня образования и культуры адресата лингвистическое комментирование может быть полным и выборочным. Полное комментирование обычно связано с целым произведением (стихотворение, рассказ, т.е. чаще всего с текстом небольшого объема) и носит характер подробных, развернутых объяснений. Разновидностями полного комментирования являются филологический и культурно-исторический виды комментирования. Разновидностями выборочного комментирования являются разъяснения непонятных слов или отдельных фрагментов текста, анализ наиболее интересных и ярких отрезков и др.

По отношению к моменту первого прочтения текста выделяют предваряющее, синхронное и последующее комментирование. При этом наиболее эффективным представляется синхронное лингвистическое комментирование, выступающее как замедленное чтение художественного текста лингвистически вооруженным глазом (Н.М. Шанский).

Поуровневый лингвистический анализ направлен на полный или частичный анализ того или иного языкового уровня произведения – фонетического, морфологического, лексического или синтаксического – и преследует своей целью объяснение отдельных особенностей текста, связанных с идейным содержанием. В отличие от лингвистического комментирования этот вид анализа носит глубинный характер, поскольку стремится определить специфику взаимосвязи формальной и содержательной сторон художественного

текста. Таким образом, поуровневый лингвистический анализ, выявляя особенности использования автором в тексте тех или иных языковых единиц, объясняя их особую речевую и композиционную организацию, позволяет мотивированно судить о тонкостях содержательного плана текста, открывает новые грани его эстетического смысла.

Однако системный характер художественного текста обуславливает непрерывную взаимосвязь, с одной стороны, всех языковых уровней между собой, с другой – каждого из уровней с концепцией произведения. Полный поуровневый анализ основан на исследовании всех языковых уровней текста в их единстве, взаимодействии и соотносительности с содержательной, тематической, образной и идейной (эстетической) наполненностью произведения. Анализ каждого из языковых уровней по-своему дополняет и конкретизирует представление читателя о художественном смысле текста. Частичный анализ не может дать адекватного понимания содержательного плана текста и тем более адекватного, целостного представления о воплощенной в произведении эстетической идее.

Лингвопоэтический разбор текста – это анализ стихотворного произведения с точки зрения набора, отбора и специфики структурирования в нем языковых единиц, а также с точки зрения поэтики. Это анализ поэтической формы, дающий ключ к мотивированной интерпретации смысла стиха. Иными словами, данный вид анализа ХП предстает как "анализ и систематизация элементов языковой организации текста, воплощающих "образ мира" и "образ автора" с позиций определенного эстетического идеала" (Болотнова, 2001, с. 48). Очевидно, поэтому лингвопоэтическому разбору (гораздо более, чем другим видам Л. а. х. т.) свойственно вторжение в литературоведческий анализ.

Лингвопоэтический разбор текста включает в себя следующие необходимые компоненты исследовательских действий:

- 1) определение места произведения в творчестве поэта;
- 2) интерпретация жанровых и тематических особенностей текста;
- 3) определение идеи произведения;
- 4) эмоциональной тональности;
- 5) ритмики, стихотворного размера, особенностей рифм;
- 6) описание художественных приемов и их роли в произведении;
- 7) анализ языковых средств в их соотносительности с образным строем.

План комплексного анализа художественного текста

Учет выделенных аспектов анализа позволяет разработать примерную его схему (модель). Это **схема комплексного филологического анализа прозаического текста**, который, на наш взгляд, должен включать следующие основные этапы:

- 1) определение жанра произведения;
- 2) характеристику архитектоники текста и выделение в его структуре сквозных повторов;
- 3) рассмотрение структуры повествования;
- 4) анализ пространственно-временной организации произведения;
- 5) рассмотрение системы образов текста;
- 6) выявление элементов интертекста, определяющих связь рассматриваемого произведения с другими произведениями русской и мировой литературы;
- 7) обобщающую характеристику идейно-эстетического содержания текста.

Анализ же поэтического текста требует также рассмотрения метра и ритма, звуковой организации стиха, системы его рифмовки, графического облика произведения.

Художественный текст как объект филологического анализа

Художественный текст представляет собой частную эстетическую систему языковых средств, характеризующуюся высокой степенью целостности и структурированности. Он уникален, неповторим и в то же время использует типизированные приемы построения. Это эстетический объект, который воспринимается во времени и имеет линейную протяженность.

Художественный текст есть всегда адресованное сообщение: **это форма коммуникации «автор — читатель»**. Текст функционирует с учетом «эстетического общения», в процессе которого адресат (читатель) должен воспринять интенции автора и проявить творческую активность. Тот или иной художественный текст, к которому обращается читатель, вызывает у него определенные «ожидания», которые обычно обусловлены заложенными в сознании адресата представлениями о проблематике, композиции и типовых характеристиках текста, продиктованных прежде всего его жанром. Дальнейшее же «истолкование», как правило, уже связано с вниманием к разворачиванию образов, к повторам, последовательности и особенностям сочетаемости языковых средств разных уровней. Именно поэтому **филологический анализ художественного текста** обычно **отталкивается от его содержательной стороны, но затем последовательно включает в свою сферу рассмотрение речевой системы литературного произведения**. «Творчество писателя, его авторская личность, его герои, темы, идеи и образы воплощены в его языке и только в нем и через него могут быть постигнуты».

Художественный текст служит планом выражения образного строя произведения. **Образ** «всегда является эстетически организованным структурным элементом... Этим определяются и формы его словесного построения, и принципы его композиционного развития... Образы могут сочетаться в последовательно разворачиваемую цепь, могут соотноситься один с другим... но могут включать в себя друг друга...». Это композиционное развитие должно постоянно быть в центре внимания исследователя.

Художественный текст не только разворачивается во времени, но и сам создает определенную модель пространственно-временных отношений, порождает тот или иной образ времени и пространства. «Всякое вступление в сферу смыслов, — заметил М.М.Бахтин, — совершается только через ворота **хронотопов**». Одним из важнейших этапов филологического анализа текста, таким образом, должен быть анализ его пространственно-временной организации.

Художественный текст как часть культуры всегда связан с другими текстами, которые преобразуются или частично используются в нем, служат для выражения его смыслов. Обращение к филологическому анализу текста связано, таким образом, и с **рассмотрением межтекстовых, или интертекстуальных, связей**. Филологический анализ художественного текста немислим, наконец, без внимания к его структуре, прежде всего к системе повторов и оппозиций в нем, а также без учета наиболее ярких сигналов авторской позиции (семантики заглавия, ключевых слов текста, концептуально значимых имен собственных и др.).

1. ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Важным условием для успешного анализа стихотворного текста становится осознание особенностей поэтического текста в отличие от прозаического.

Единицей поэтического текста, как известно, является строка, которая имеет свои границы в пространстве художественном и графическом. Вертикальное положение поэтического текста обуславливает соотносимость и соизмеримость строк.

Толчком к обнаружению авторского замысла может стать выявление закономерности в композиции поэтического текста. Анализ текста по строкам обычно осуществляется через выявление мотивов и образов в первой строке и наблюдение за их развитием в последующих строках. Широкие возможности для понимания темы и идеи стихотворения открывает анализ текста по уровням: морфологический, фонетический, лексический, синтаксический и т. д. Обнаружение использованных средств языковой выразительности также является и формулой, и средством для выявления идеи стихотворения. Используются и такие формулы анализа, как сопоставление сильных позиций текста, сопоставление первой и последней строк, обнаружение сопоставительных и противопоставительных отношений элементов текста на разных его уровнях, выявление функций метра, рифмы и ритма в целом. Одной из важных операций анализа текста становится поиск повтора.

Универсального плана, алгоритма, которым можно воспользоваться при разборе стихотворения, не существует. При этом общеизвестно, что

анализ художественного своеобразия поэтического произведения предполагает рассмотрение

- истории создания,
- тематики,
- проблематики,
- идеи,
- композиции,
- образа лирического героя,
- языка,
- средств поэтической выразительности,
- особенностей стиха,
- значения произведения в творчестве поэта,
- значение произведения в литературной жизни эпохи,
- значение произведения в литературной традиции.

Тому, кто хочет научиться разбирать лирическое произведение, но не знает, с чего начать, можно рекомендовать, имея в виду общие положения, выстроить систему вопросов.

I.

1. В чем своеобразии лирики автора и ее значимость как явления национальной культуры?

2. Как воспринимается стихотворение, какие чувства и мысли вызывает?

3. Как творческая история стихотворения в контексте творческой биографии автора помогает войти в художественный мир стихотворения?

II.

1. Имеет ли стихотворение название? Что в нем отражено? Кто адресат посвящения (если оно есть)? В чем смысл посвящения?

2. Как построено стихотворение? Если оно делится на строфы, то сколько их? Каковы они по форме? Как связаны между собой?

3. Как звучит начало стихотворения?
4. Какая нарисована картина и с помощью каких художественных средств?
5. Если в стихотворении есть лирический герой, то каков его внутренний мир, состояние? Что с ним происходит? С помощью каких художественных средств это изображено?
6. Как движется поэтическая мысль от начала к финалу? Как передается движение: с помощью лирического сюжета, смены картин, интонации и т.д.?
7. Какие мотивы возникают и в каких образах воплощаются?
8. Каковы особенности стиха и их смыслообразующая роль? Какие ассоциации возникают? Почему? Как они углубляют восприятие?
9. Как развивается поэтическая мысль и в какой момент достигает кульминации? Какими художественными средствами это изображено?
10. Каков итог лирического высказывания? Находит ли лирический конфликт свое разрешение? Какими поэтическими средствами это выражено? Как достигается автором эмоционально-смысловая целостность стихотворения?

III.

1. Как и на основании чего можно оценивать мастерство автора стихотворения?
2. В чем традиционность, а в чем новаторство его манеры?
3. Как вписывается стихотворение в творчество автора в целом, в общекультурный контекст?

1.1. Алгоритм анализа поэтического текста

Лексико-семантический анализ

1. **Выявить ключевые образы (обычно их два), противоположные по эмоциональному звучанию, взаимодействие и «борьба» которых в произведении создают его динамику, энергию, эмоциональное напряжение. Иногда они прямо названы, иногда подразумеваются, возникают в ассоциациях, в подтексте. Попытаться сформулировать своё восприятие содержания стихотворения на уровне первого впечатления.**
2. **Выписать лексические цепочки, соотносимые с каждым из этих ключевых образов, и тем самым -**
3. **Выявить сопутствующие образы, позволяющие расширить, углубить или конкретизировать значение основных.**
4. **Выстроить все возможные ассоциативные ряды, уводящие в глубину содержания, позволяющие охватить разные уровни и оттенки смысла.**
5. **Дать истолкование произведения, вытекающее из первого этапа анализа.**

Лингво-стилистический анализ

1. **Выявить, какие изобразительные средства способствуют созданию и расширению значения ключевых образов:** эпитеты, сравнения, метафоры, гиперболы, контрастные сопоставления и т.д.
2. **Выявить «вспомогательные» художественные средства и приёмы, определяющие именно такое звучание стиха:** строфика, рифмовка, особенности ритма и интонации (в свою очередь зависящие от размера – ямба, хорей и др., длины строк, рифмовки – мужской или женской, особенностей синтаксиса, наличия инверсий, повторов, переносов и т.п.). Обратит внимание на звукопись, её влияние на смысл и художественное оформление образа.

3. Уточнить интерпретацию текста, сформулировать авторскую позицию и своё к ней отношение.

Анализ стихотворения в контексте

1. **В контексте творчества самого автора:** найти произведения с аналогичными мотивами или образами, выявить сходство и различия, объяснить их (изменением взглядов автора, если произведения писались в разное время, обстоятельствами его биографии, разницей художественных задач и т.п.) - и тем самым уточнить, углубить интерпретацию данного стихотворения.

2. **В контексте национального литературного процесса:** найти у других русских поэтов, живших одновременно с автором или в другое время, аналогичные по содержанию или образному воплощению произведения и сопоставить их с анализируемым текстом. Выявляя сходство и различия, мы глубже и ярче воспринимаем особенности художественного мира каждого поэта, а также наблюдаем движение общего художественного мотива или образа во времени.

3. **В контексте мирового литературного процесса:** подобрать произведения зарубежных авторов, которые могут быть по каким-либо смысловым или художественным параметрам сопоставлены с анализируемым текстом. Это даёт возможность выявить не только индивидуальные, но и национальные особенности решения автором тех или иных художественных проблем, свидетельствует об участии автора и всей русской литературы в диалоге культур мира. (*Каганович С.Л. Технология обучения анализу поэтического текста. Материалы к уроку. // Русская словесность. – 2003. – № 1.*)

План анализа поэтического текста

1. Автор произведения. Время написания.
2. Какие чувства вызывает стихотворение? Какие ключевые слова формируют эти чувства?
3. Какое настроение для стихотворения определяющее? Меняются ли чувства героя на протяжении стихотворения, если да – по каким словам мы об этом догадываемся?
4. Лексика. Если есть слова, требующие пояснения их лексического значения, посмотрите по словарю. Какие лексические пласты использует автор в произведении (профессиональную лексику, диалектную, разговорную, сниженную экспрессивную, книжную, возвышенную и др.)? Какую роль они играют? В какие тематические группы можно объединить лексические единицы?
5. Морфологические особенности. Есть ли какие-либо закономерности в использовании автором частей речи? Преобладают ли глаголы, существительные, прилагательные или другие части речи? Особенности использования форм частей речи. Какую роль они играют в тексте?
6. Синтаксические особенности. Обратите внимание на структуру предложений. Какие преобладают: сложные, простые? Каков эмоциональный характер предложений?
7. Цветовая гамма произведения. Имеются ли в тексте слова, прямо обозначающие цвет, либо слова и образы, подразумевающие определенный цвет? Каково сочетание цветовых элементов в тексте произведения? В какое соотношение они вступают (дополняют, плавно переходят один в другой, контрастируют)?
8. Звуковая гамма произведения. Имеются ли в тексте слова, прямо обозначающие звук, либо слова и образы, подразумевающие определенный звук? Какой характер носит звуковая гамма произведения? Меняется ли характер звука от строфы к строфе, от начала к концу произведения?
9. Средства художественной выразительности. Какие тропы, фигуры использует автор для создания образов (эпитеты, метафоры, анафору, антитезу, синекдоху, инверсию, перенос и т.д.)? Охарактеризуйте их значение. Имеется ли выраженное преобладание какого-либо приема? Его значение. Обратите внимание на использование звукописи. Какой вид звукописи использует автор (ассонанс, аллитерацию)? Какую роль она играет?

10. Особенности ритмической структуры. Определите размер стихотворения (хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест), его особенности (пиррихий, спондей). Какую роль в создании настроения, динамики образов играет размер? Опишите характер рифмы, способ рифмовки, строфическую организацию произведения. Какие именно слова рифмует автор? Почему?

11. Художественные детали. Какие еще детали и образы необходимо охарактеризовать? Какие из них особенно выделяются в произведении? Какое место в системе образов они занимают? Есть ли в тексте произведения детали и приемы, характерные для творчества данного автора, проявляющиеся и в других его произведениях? Есть ли в тексте данного произведения детали и приемы, связанные с приверженностью автора к какому-либо литературному течению?

1.2. Аспекты лингвистического анализа поэтического текста

Плодотворные усилия по преодолению разрыва между лингвистическими и литературоведческими методами интерпретации художественного текста уже стали доброй традицией отечественной науки. Еще А.А.Потебня, первым обративший серьезное внимание на проблемы теоретической поэтики (см. Жирмунский, 1977, с.15), отмечал, что «история литературы должна все более и более сближаться с историей языка, без которой она так же ненаучна, как физиология без химии» (Потебня, 1976, с.169). Р.О.Якобсон в 1960 году подытожил: «... теперь мы все четко понимаем, что как лингвист, игнорирующий поэтическую функцию языка, так и литературовед, равнодушный к поэтическим проблемам и незнакомый с лингвистическими методами, представляют собой вопиющий анахронизм» (Якобсон, 1975, с. 228). Была осознана необходимость «сохранения (или восстановления) филологии как научного принципа» (Григорьев, 1979, с. 7), т.е., в конечном итоге, – необходимость возврата к интерпретации текста как целостного феномена: «Возникшая как результат изучения текстов, филология на современном, качественно новом этапе ее развития снова возвращается от замкнутых уровневых аспектов языка к тексту как единому функционирующему целому, как “языку в действии”» (Новиков, 1988, с. 9). Благодаря усилиям нескольких поколений ученых, среди которых нужно выделить представителей так называемого «формального метода» (В.М.Жирмунского, Б.В.Томашевского, Ю.Н.Тынянова, В.Б.Шкловского, Б.М.Эйхенбаума, Р.О.Якобсона, Б.И.Ярхо), а также Г.О.Винокура, В.В.Виноградова, Ю.М.Лотмана, М.Л.Гаспарова, В.П.Григорьева, лингвистическая поэтика заняла прочное место в кругу филологических дисциплин. Ее задачи В.М.Жирмунский определяет так: «Объяснить художественное значение поэтических приемов, их взаимную связь и характерную эстетическую функцию» (Жирмунский, 1977, с. 27), – при этом поэтический прием мыслится в единстве со своим языковым выражением и с общим «художественным заданием» произведения.

Лингвистическая интерпретация художественного текста, по сути, преследует те же цели, что и литературоведческая: выяснение и понимание основной идеи текста. Однако поскольку идейное содержание текста не существует вне языковой организации, или структуры, непосредственно его выражающей, лингвистический анализ естественно должен стать фундаментом любой интерпретации. С другой стороны, лингвистический анализ художественного текста невозможен без обращения к категориям литературоведческого и (при работе с поэтическим текстом) стиховедческого анализа, таким как «композиция», «жанр», «стиль», «ритм», «рифма», «строфа» и т.п.

Путь лингвистического анализа текста как «путь разыскания значений слов, оборотов, ударений, ритмов и тому подобных языковых элементов, путь создания словаря, или, точнее, инвентаря выразительных средств русского литературного языка» наметил, во многом интуитивно, Л.В.Щерба еще в начале 1920-х годов (Щерба, 1957). С течением времени аспекты и методы лингвистического анализа были существенно уточнены и

конкретизированы (см. Новиков, 1979, с. 12-14). Среди подходов к анализу художественного текста можно выделить:

- конкретно-исторический подход, когда языковые факты, представленные в тексте, комментируются с диахронической точки зрения с целью способствовать непосредственному пониманию содержания текста;

- нормативный подход, разграничивающий в тексте факты, принадлежащие общей литературной норме, и отклонения от нормы, характеризующие авторское употребление; предметом внимания здесь становятся авторские неологизмы, окказионализмы, а также случаи поэтической вольности;

- целостный подход, при котором исследователь стремится обнаружить максимум значимых элементов на различных уровнях формальной структуры текста (фонетическом, морфологическом, лексическом, словообразовательном, синтаксическом) и их взаимных связей, благодаря которым и становится возможным выражение идейного содержания художественного текста.

1.3. Комплексный анализ поэтического художественного текста

Комплексный, или целостный, анализ поэтического текста предполагает рассмотрение сложно организованного единства текстовой структуры, поскольку «...в поэтическом произведении его тема не существует отвлеченно, независимо от средства языкового выражения, а осуществляется в слове и подчиняется тем же законам художественного построения, как и поэтическое слово» (Жирмунский, 1977, с. 27). При этом «...все значимые элементы произведения не могут рассматриваться как заранее готовые детали: каждый из них обретает свою смысловую определенность и художественную значимость лишь в процессе развертывания целостного художественного мира как один из образующих его моментов» (Гиршман, 1991, с.68).

Из приведенных высказываний становится очевидной вся важность и сложность исследовательского пути. Поэтому прежде всего обратимся к разговору о специфике самого феномена «художественный текст» и его основных характеристиках.

Гносеологическая специфика художественного текста

Большинство исследователей, размышляя о сущности словесного искусства, подчеркивают его гносеологическую значимость. На этом основываются многие определения художественного текста. Так, например, А.А.Потебня отмечал: «Поэзия (искусство), как и наука, есть толкование действительности, ее переработка для новых, более сложных, высших целей жизни» (Потебня, 1976, с. 67). Ю.М.Лотман, фиксируя сходства и отличия искусства и игры как форм человеческой деятельности, подчеркнул следующее: «Целью искусства является истина, выраженная на языке условных правил», – и назвал искусство средством «хранения информации и выработки новых знаний» (Лотман, 1970, с. 91). Гносеологическое определение текста предложено и в одном из недавних исследований: «Художественный текст – это возникающее из специфического (эгоцентрического) внутреннего состояния художника душевное чувственно-понятийное постижение мира в форме речевого высказывания» (Адмони, 1994, с.120). Эти утверждения познавательной ценности художественного текста очень важны как отправная точка в работе с содержательной стороной текста, определяющей его языковое выражение. Кроме того, в дальнейшем мы будем обращаться к следующим характеристикам художественного текста:

- включенность текста в ту или иную культуру;
- целостность (ориентирована на план содержания, на смысл и парадигматична);
- связность (обусловлена линейностью компонентов текста и синтагматична);

- антропоцентричность (предполагает наличие коммуникативной триады: «автор – действующие лица – читатель-«сотворец»»);
- социологичность («отзывчивость» текста на условия той или иной социально-культурной среды);
- диалогичность (выражена в том числе и в том, что любой текст является ответной реакцией на другие тексты и всякое понимание текста, по М.М.Бахтину, есть соотнесение его с другими текстами);
- развернутость и последовательность (логичность);
- напряженность (способность текста вызывать и поддерживать читательский интерес);
- интерпретируемость (возможность понимания и объяснения содержания текста) (см. Бабенко, 2003. с.30-34; 40-45).

В связи с последней характеристикой укажем на то, что «расшифровка» художественного текста с помощью того или иного «кода» (если использовать терминологию семиотики) возможна только благодаря внетекстовым связям (см. Лотман, 1970, с. 65). М.М.Гиршман, соглашаясь с М.М. Бахтиным, подчеркивает: «Текст не охватывает произведение в его событийной полноте, которая, как писал М.М.Бахтин, включает “и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов”» (Гиршман, 1991, с. 8).

Структурная организация поэтического художественного текста

Поскольку в нашем пособии речь идет об анализе поэтического текста, необходимо уяснить его специфику в сопоставлении с текстом непозитическим.

Ю.М.Лотман, проводя такое сопоставление, писал: «... в не-поэзии мы выделяем:

1. Структурно-значимые элементы, относящиеся к языку, и их варианты, расположенные на уровне речи. Эти последние собственного значения не имеют и обретают его лишь в результате соотнесения с определенными инвариантными единицами языкового уровня.
2. В пределах языкового уровня различаются элементы, имеющие семантическое значение, т.е. соотносимые с какой-либо внеязыковой реальностью, и формальные, т.е. имеющие только внутриязыковое (например, грамматическое) значение.

Переходя к поэзии, мы обнаруживаем, что:

1. Любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых.
2. Любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения» (Лотман, 1972, с. 36).

Благодаря чему это происходит? Косвенный ответ на этот вопрос дает этимология исходных понятий стиховедения, заимствованных у древних: «Само слово “стих” по-гречески значит “ряд”, его латинский синоним *versus* (отсюда “версификация”) означает “поворот”, “возвращение к началу ряда”, а “проза” по-латыни значит речь, “которая ведется прямо вперед”, без всяких поворотов» (Гаспаров, 1989, с. 8).

В стихотворном произведении речь делится на стихи - соотносимые и соизмеримые друг с другом отрезки с четко заданными границами. М.Л. Гаспаров подчеркивает: «Когда мы читаем стихи, то в конце каждой строки живо вспоминаем концы предыдущих строк (особенно когда они отмечены созвучиями), в начале каждой строки – начала предыдущих строк и т.д. Если прозу мы воспринимаем как бы в одном измерении, то стих – в двух, «горизонтальном» и «вертикальном»; это разом расширяет сеть связей, в которые вступает каждое слово, и тем повышается смысловая емкость стиха». Кроме того: «Содержание стихотворного текста поступает в сознание читателя как бы смысловыми порциями, каждая

порция – стих. Когда на фоне более длинных стихов появляется более короткий стих, а смысловая нагрузка их, казалось, должна бы быть равной, то от этого короткий стих приобретает особую многозначность»(там же).

Итак, если речевая (непоэтическая) конструкция строится как протяженная во времени, то художественная – как протяженная в пространстве: «...она требует постоянного возврата к, казалось бы, уже выполнившему информативную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. В процессе такого сопоставления и старый текст раскрывается по-новому... Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения» (Лотман, 1972, с. 39).

В связи с ритмической организацией стихотворения Ю.Н.Тынянов вводит понятия «единства и тесноты стихового ряда», которые обеспечивают «динамизацию» речевого материала, или включенность слова в разные уровни отношений: «Решающим здесь оказывается для словесных представлений то обстоятельство, что они являются членами ритмических единств. Эти члены оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи; между словами возникает соотношение по положению. <...> Система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и тенденциями грамматического единства, стиховой строфы и грамматического целого, слова речевого и слова метрического – приобретает решающую роль» (Тынянов, 1965, с. 68).

Благодаря конструктивной функции ритма «слова, предложения, высказывания, которые в грамматической структуре находятся в разных, лишенных черт сходства и, следовательно, несопоставимых позициях, в художественной структуре оказываются сопоставленными и противопоставленными, в позициях тождества и антитезы, и это раскрывает в них неожиданное, вне стиха невозможное, новое семантическое содержание» (Лотман, 1972, с. 38, 45). Об этом же пишет и М.В.Панов: «Единицы поэтического текста, создавая и определяя его поэтическую сущность, входят в повторы двух типов: повторы контрастов и повторы тождеств» (Панов, 1991, с. 3).

Таким образом, поэтический текст имеет высокую упорядоченность, при которой единицы различных языковых уровней – фонетического, грамматического, лексического, синтаксического – оказываются вовлеченными в тесные взаимосвязи, взаимообусловленными. Именно эти взаимосвязи, по мысли Ю.М. Лотмана, и создают художественный прием в частности и художественность текста в целом, лежат в основе композиции произведения, через которую, в свою очередь, получает выражение его идейное содержание. В свете этого положения становится очевидным, что основной задачей комплексного анализа текста является выяснение упомянутых взаимосвязей. Для этого необходимо последовательное рассмотрение всех языковых уровней, представленных в тексте, и того, как один уровень связан с другим и интерпретирует его.

При этом нужно учитывать и еще одну важную характеристику художественного текста. Его упорядоченность (на уровне ритма, рифмы, лексической сочетаемости и т.д.) не должна быть абсолютной. В тексте постоянно действуют, как отмечает Ю.М.Лотман, две тенденции – «к автоматизации и деавтоматизации», и их борьба, напряжение между ними «и создает реальность художественного произведения» (Лотман, 1972, с. 43). Действие тенденции к деавтоматизации проявляется, в частности, в так называемом «законе третьей четверти»: «...если взять текст, который ... членится на четыре сегмента, то почти универсальным будет построение, при котором первые две четверти устанавливают некую структурную инерцию, третья ее нарушает, а четвертая – восстанавливает исходное построение, сохраняя, однако, память и об его деформациях» (Лотман, 1972, с. 52).

Почти столь же важным, как и ритм, средством повышения упорядоченности и семантической насыщенности текста является рифма, обязательная для классической поэзии XIX – начала XX вв. Рифма также осуществляет принцип повторения, возвращения к уже сказанному и также способствует обнаружению сходств в несходном и различий в похожем. «Рифма ... соединяет стихи в пары, заставляя воспринимать их не как соединение двух

отдельных высказываний, а как два способа сказать одно и то же. <...> Рифма в равной мере принадлежит метрической, фонологической и семантической организации. <...> Совпадения звуковых комплексов в рифме сопоставляют слова, которые вне данного текста не имели бы между собой ничего общего. Это сопоставление порождает неожиданные смысловые эффекты» (Лотман, 1972, с. 61-62). В качестве примера Ю.М.Лотман приводит четверостишие А.Блока:

Твой очерк страстный, очерк дымный
Сквозь сумрак ложи плыл ко мне.
И тенор пел на сцене гимны
Безумным скрипкам и весне.

Слова «дымный» и «гимны» столь различны и семантически, и грамматически, что вне поэтического текста соотнесение их проблематично. Но в рифме они оказываются связанными, и «звуковое совпадение становится исходной точкой для смыслового противопоставления» (Лотман, 1994, с. 100).

Нужно учитывать также, что рифма может быть углубленной в стих. Так, поэт Д.Самойлов, опираясь на исследование другого поэта, В.Брюсова, пишет о том, что пушкинские рифмы пронизывают, как правило, всю основу строки, и это создает «пульсирование звуков внутри стиха, живое звукообращение».

Приведем один пример:

Прошло сто Лет, и юный ГРАД,
Полнощных стран Краса и ДИВО,
Из тьмы ЛЕСов, из ТоПи БЛАТ
Вознесся пышно, ГОРДЕЛИВО.

«Л перекликается с Р, ГР с КР, многократно Т с Д, чтобы в конце четверостишия окончания соседних стихов град и диво соединились в рифме горделиво» (см. Самойлов, 1982, с. 133-134).

Наконец, немалую смысловую нагрузку несет на себе стихотворный размер. Во-первых, он может непосредственно определяться содержанием произведения. Так, например, А.Блок далеко не сразу нашел метрическое решение для стихотворения, посвященного Анне Ахматовой («Красота страшна...»). Ср. в черновиках:

Так равнодушно и так жадно
Внимательно и, вместе, равнодушно
Вы внемлете...
Но не так я проста, и не так я сложна,
Чтоб забыть, что... дана.

«Размер испанского романсеро в русской переработке (четырёхстопные хорей без рифм со строфическим чередованием трех стихов с женским и одного с мужским окончанием) явился, – пишет В.М.Жирмунский, – неожиданным разрешением этих поисков в направлении испанского «романса» и подсказанного им поэтического образа» (Жирмунский, 1977, с. 327).

Кроме того, размер может быть связан с жанром стихотворения и нести, таким образом, информацию о межтекстовых связях. Например, М.Л. Гаспаров отмечает для лирики пушкинской поры господство четырехстопного ямба в посланиях и элегиях («К Чаадаеву», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Цветок» Пушкина; «Не искушай меня без нужды», «Смерть» Баратынского; «Минувших дней очарованье» Жуковского; «О память сердца, ты сильней...» Батюшкова); вольный (разностопный) ямб характерен для ораторских элегий («Деревня», «Клеветникам России» Пушкина, «Смерть поэта» Лермонтова); шестистопный ямб находит применение в сатире, посланиях дидактического типа, «подражаниях древним»,

а также в философской лирике («Когда за городом, задумчив, я брожу», «Редает облаков летучая гряда», «Осень» Пушкина) (Гаспаров, 2000, с. 113 след.).

Ю.М. Лотману принадлежит интереснейшее утверждение о непосредственной связи модальности и размера пушкинских лирических произведений. По его наблюдениям, все стихотворения Пушкина, написанные хореем, «содержат переход от реального наклонения к каким-либо формам ирреального (оптатив, побудительное, гипотетическое и пр.). ... Ямб устойчиво связан с индикативом и модальной выдержанностью всего текста» (Лотман, 1972, с.168). Более того, общность метрической организации может служить основанием для содержательного сближения и последовательного аналитического сопоставления произведений разных авторов.

После исследований Дж.Холлэндера, К.Ф.Тарановского, М.Л.Гаспарова в стиховедение вошло понятие «семантический ореол метра» (см. Гаспаров, 1979). Так, пятистопный хорей, редкий размер, заданный в русской поэзии лермонтовским «Выхожу один я на дорогу», появляется затем у Тютчева в стихотворении «Накануне годовщины 4 августа 1864 года»; это позволило К.Ф.Тарановскому считать последнее прямой вариацией лермонтовской темы, а Ю.М.Лотману – сделать ряд глубоких выводов о сходствах и различиях в лирическом видении мира обоих авторов (Лотман, 1972, с. 190 след.).

Теперь, определив задачи комплексного анализа и приняв во внимание несколько важных теоретических положений, перейдем к последовательному рассмотрению различных языковых уровней, представленных в поэтическом тексте, и их взаимосвязей.

2. ФОНЕТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ СТИХОТВОРЕНИЯ

Русская фонетическая система предоставляет богатые возможности для решения художественно-эстетических задач.

В качестве составного элемента художественной формы воплощению замысла поэта служит фоника. **Фоника:** 1) раздел стилистики, изучающий звуковую сторону речи; 2) звуковая организация речи, то есть подбор и употребление языковых средств фонетического уровня с определенными стилистическими задачами.

Ученые и писатели разных эпох пытались выявить закономерности между звучанием слова и его смыслом. В XVIII веке М. В. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию» высказывает мысль, что при сложении стихов поэт подбирает слова, учитывая не только их смысл, но и звучание: *«В российском языке, как кажется, частое повторение письма А способствовать может к изображению великолетия, великого пространства, глубины и вышины; учащение писмен Е, И, Ъ, Ю – к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей, через Я показать можно приятность, увеселение, нежность, склонность, через О, У, Ы – страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боль и печаль».*

Интересные наблюдения о связи звука и смысла сделаны поэтами «серебряного века». Например, К. Бальмонт характеризует каждый звук речи, наделяя его смысловой нагрузкой: *«О – звук восторга, - торжествующее пространство есть О: Поле, Море, Простор. Все огромное определяется через О, хотя бы и темное: стон, горе, гроб, похороны, сон, полночь. Большое, как доли и горы, остров, озеро, облако. Долгое, как скорбная доля. Огромное, как Солнце, как Море. Грозное, как осыпь, оползень, гром... Запоет, занает, как колокол... Высокий свод взнесенного собора. Бездонное О».*

Стремление В. Хлебникова найти «самовитое слово», «найти, не разрывая корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое» является смелой попыткой «освободить» слово, открыть красоту слова «вне быта и жизненных польз»:

Бобзоби пелись губы,

Вээоми пелись взоры,

*Пиэо пелись брови,
Лиэээй пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.*

В одном из последних стихотворений «На далекой звезде Венере», написанном в июле 1921 г., Н. Гумилев отдает дань – в полушутливом тоне иронической фантазии – тем опытам осмысления гласных, которые восходят к французскому поэту А. Рембо и нашли в русской поэзии его времени продолжение у В. Хлебникова:

*Говорят ангелы на Венер
Языком из одних только гласных.
Если скажут оа и аи, -
Это радостное обещание,
Уо, оа – о древнем рае Золотое воспоминанье.*

Рассмотрим звуковые ресурсы художественной выразительности и приемы их использования.

Звукоподражание – в широком смысле – подражание с помощью звуков языка звукам живой и неживой природы и звукам, возникающим в процессе деятельности человека (му-у, тук-тук; существительные и глаголы, звуковой облик которых соотносится со звуками природы: гром – греметь, журчание – журчать, скрип – скрипеть, шелест – шелестеть, шипение – шипеть и мн. др.). Способность звуков речи вызывать не только слуховые, но и зрительные, осязательные, обонятельные и вкусовые ассоциации называется звуковым символизмом.

М. Цветаева в одном из стихотворений, входящих в цикл «Стихи к Блоку», обращаясь к технике звуковых ассоциаций, “обыгрывает” имя поэта:

*Имя твое – птица в руке, Имя твое – льдинка на языке.
Одно-единственное движенье губ. Имя твое – пять букв.
Мячик, пойманный на лету, Серебряный бубенец во рту...*

Интересный пример художественного осмысления согласных звуков находим в пятом письме из «Флорентийских ночей» М. Цветаевой. Героиня ассоциативно выстраивает ряд образов, связанных с восприятием ею любимого человека: «Я поняла одну вещь: с другим у меня было «р», буква, которую я предпочитала, - самая моя из всего алфавита, самая мужественная: мороз, гора, герой, Спарта, зверь – все, что во мне есть прямого, строгого, сурового. С Вами: шелест, шепот, шелковый, тишина – и особенно: *chéri!*».

Звукоподражание и звуковой символизм связаны между собой и находят выражение в звуковой инструментровке произведения, которая осуществляется с помощью определенных приемов: аллитерации, ассонанса, звуковых повторов.

Аллитерация (лат. ad “к, со” + littera “буква” – собуквие) – повторение одинаковых или сходных согласных звуков:

Опять воспрянет тетива.

Стрела свершится, рассекая страх. (В. Соснора) – аллитерация(с),(т),(р) передает здесь звук стремительно “разрывающей” воздух стрелы.

Ассонанс (фр. “созвучие”) - повторение одинаковых или сходных гласных звуков.

Мело, мело по всей земле Во всее пределы.

Свеча горела на столе,

Свеча горела... (Б. Пастернак) – в этом стихотворении из цикла произведений главного героя романа «Доктор Живаго» ассонанс(о) и(э), накладывающийся на ямб, помогает создать

протяженный, замедленный ритм, ощущение повторяемости событий.

Звуковой повтор – прием усиления изобразительности текста путем повторения сочетаний звуков:

Били копыта. Пели будто: Гриб.

Грабь. Гроб.

Груб. (В. Маяковский). – Повтор звонких звуков «гр» и «б» создает слуховой образ, передающий «перекатывающийся» звук громко стучащих по мостовой лошадиных подков.

Анализ фонетического уровня стиха

На фонетическом уровне стиха особую роль играют звуковые повторы, отражающие общий принцип упорядоченности текста. «... фонемы даются читателю лишь в составе лексических единиц. Упорядоченность относительно фонем переносится на слова, которые оказываются сгруппированы некоторым образом. К естественным семантическим связям, организующим язык, добавляется «сверхорганизация», соединяющая не связанные между собой в языке слова в новые смысловые группы» (Лотман, 1972, с. 64). Как типический прием стихосложения звуковые повторы были описаны и классифицированы

О.М.Бриком еще в 1919 году в статье с тем же названием (см. Хрестоматия, 1976, с. 212-215). Позднее специалисты по лингвистической поэтике продолжали разработку вопросов звуковой организации стиха (см. Григорьев 1979; Очерки 1990; Зубова 1989). Ю.Н.Тынянов называл звуковые повторы «своеобразной ритмической метафорой» и отмечал следующее: «... в повторе начинают играть важную роль: 1) близость или теснота повторов; 2) их соотношение с метром; 3) количественный фактор (количество звуков и их групповой характер): а) полное повторение – *geminatio*, б) частичное – *reduplicatio*; 4) качественный фактор (качество звуков); 5) качество повторяемого словесного элемента (вещественный, формальный); 6) характер объединяемых инструментовкой слов» (Тынянов, 1965, с. 147, 156). Как видим, параметры, указанные Тыняновым, затрагивают и метрическую сторону, и собственно фонетическую, и словообразование, и лексическую семантику.

Как известно, повтор согласных называется аллитерацией, ударных гласных – ассонансом. Значение может иметь как совпадение фонем в разных словах, так и группировка фонем, сходных по какому-либо дифференциальному признаку (ряд, огубленность, звонкость и т.п.). Количество и качество повторов может различаться в разных частях стихотворения и служить, таким образом, важным элементом композиционного построения. Звуковые повторы могут выступать как средство анаграммирования ключевых лексем стихотворения. Наконец, они могут придавать произведению ту или иную акустическую окраску (поскольку, например, диэзные гласные имеют более светлый, легкий и приподнятый тон, чем бемольные, дрожащий сонант <р> придает стиху напряженное и яркое звучание, глухие свистящий <с> и шипящие – приглушенный, бесцветный тон и т.д.). При анализе фонетического уровня текста необходимо использовать знания акустических и фоносемантических характеристик звуков.

Приведем некоторые примеры.

1. Повторы и композиционное членение.

Зорю бьют... Из рук моих

Ветхий Данте выпадает,

На устах начатый стих

Недочитанный затих.

Дух далече улетает.

Звук привычный, звук живой,

Сколь ты часто раздавался

Там, где тихо развивался
Я давнишнею порой
(А.С.Пушкин – 1829)

Анализируя это произведение, Ю.М.Лотман отмечает, что именно принцип группировки фонем способствует композиционной противопоставленности двух частей текста (5 строк + 4 строки). В первой части наблюдается высокая повторяемость звуков. Во второй части число повторяющихся звуков убывает, но возрастает общее количество согласных. Там «основу повторяемости составляют не отдельные звуки, а последовательности из двух рядом расположенных согласных» (см. Лотман, 1972, с. 162).

2. Акустическая инструментовка стихотворения.

Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом
(А.С.Пушкин)

Преобладание гласных непереднего ряда, как ударных, так и безударных, создает общий низкий тон звучания, чему особенно способствует присутствие огубленных (бемольных) <о> и <у>. Глухие шипящие в сочетании с другими глухими согласными, усиливают акустическое впечатление приглушенности, замирания звука, что вполне соотносится с лексической семантикой слов «печальный», «ночной», «глухом».

Последний пример ясно указывает на то, что звуковой уровень не самодостаточен, но интерпретируется другими уровнями. При этом нужно учитывать, что иерархическое строение художественного текста и отношения в языковой системе различаются: «...иерархия уровней в языке строится в порядке однонаправленного движения от самых простых элементов – фонем – к более сложным. Иерархия уровней структуры поэтического произведения строится иначе: она состоит из единства макро- и микросистем, идущих вверх и вниз от определенного горизонта». Этим горизонтом, «семантической основой всей системы», Ю.М.Лотман предлагает считать слово, от которого «вверх» идут уровни более крупных элементов, «вниз» – элементов, составляющих слово. При такой организации «...семантические единицы создают уровень лексики, а все другие – те сложные системные оппозиции, которые соединяют лексические единицы в совершенно невозможные вне данной структуры оппозиционные пары, что служит основой выделения тех семантических признаков и архиэлементов семантического уровня (архисем), составляющих специфику именно этой структуры» (Лотман, 1972, с. 70).

3. ЛЕКСИЧЕСКИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РУССКОЙ РЕЧИ

В системе образных средств языка лексика занимает центральное место. Слова, употребляемые в переносном значении, являются основой создания художественного образа. Языковой механизм семантического преобразования слова в художественном тексте интенсивно изучается в современной лингвистике, которая пытается определить основные способы трансформации разных типов слов, языковых моделей в художественном тексте. Эти языковые средства рассматриваются как база, фундамент построения разнообразных **тропов** и стилистических **фигур речи**.

Тропы (tropos - греч. «поворот») – это те случаи употребления слов и выражений в переносном значении, которые сохраняют образность, основанную на одновременном отражении в сознании прямого и переносного значений. Следует различать языковые (переносное значение слов, фиксируемое словарями; чаще всего образность таких тропов

«стерта») и индивидуально-авторские тропы (последние отличаются яркостью и необычностью контекстного употребления). Рассмотрим некоторые из них:

Эпитет – образное определение, выраженное именем прилагательным. Он выделяет признак, заключающийся в определяемом предмете, выражает эмоциональное отношение говорящего к предмету речи: «*Золотая голубятня у воды, Ласковой и млеюще-зеленой; Заметают ветерок соленый Черных лодок узкие следы*» (А. А. Ахматова).

Метафора (греч. meta “пере-” и phoro “несу”) – перенос названия с одного предмета на другой по сходству: «*И всю ночь хрустальными ручьями / звон цикад журчит среди камней*» (И. А. Бунин).

Олицетворение – разновидность метафоры, троп, состоящий в том, что неодушевленным предметам приписываются свойства и признаки одушевленных, например, способность говорить, осуществлять действия, свойственные человеку и т.п.: «*Долго на заре туманной плакала метель...*» (М. И. Цветаева).

Сравнение – такое сопоставление предметов и явлений, при котором их особенности передаются через нахождение общего и различного между ними или их уподобление: «*Лес, точно терем расписной, Лиловый, золотой, багряный, Веселой пестрою стеной Стоит над светлою поляной*» (И. А. Бунин).

Структура метафоры и сравнения однотипна: метафора – это скрытое сравнение, а собственно сравнение либо обнаруживает себя союзами *как, будто, словно, точно, как будто* – в сравнительных оборотах и придаточных предложениях сравнения, либо в русском языке может быть выражено специальными способами:

- словообразовательной структурой слова, например: сидеть по- турецки;

- существительным в форме творительного падежа, например: «*И Осень тихую вдовой / Вступает в пестрый терем свой*» (И. А. Бунин);

- существительным в форме дательного падежа с предлогом *подобно*:

«*Вы просто слишком чувствительны (нет, Вы – чувствующий: не душой, а, подобно волку, кончиком морды: не сердцем, а чутьем), - в данный момент Вы безошибочны*» (М. Цветаева);

- существительным в форме именительного падежа в роли приложения или сказуемого: *Руки милой – пара лебедей* – в золоте волос моих ныряют. (С. Есенин), «*Ее глаза – как два тумана, полуулыбка, полуплач, ее глаза – как два обмана, покрытых мглою неудач*» (Н. Заболоцкий);

- фразеологическим оборотом: *народу как песку морского, жить как кошка с собакой.*

Метонимия (греч. meta “пере-” и nomia «именование») – перенос названия с одного предмета на другой по смежности, близости. С помощью метонимии часто называют:

- предмет по материалу, из которого он изготовлен («...*на серебре, на золоте едал*». А. С. Грибоедов);

- предмет по его свойству или человека по чувству, которое он вызывает («*Чудо мое!*», «*Радость моя!*», «*Горе луковое*»);

- предмет по производителю действия (*читал Гоголя, купил Толстого* = читал произведения, купил роман);

- содержимое по предмету, содержащему его (*печь трещит* = дрова в печи трещат);

- время по предмету (явлению), характеризующему это время (*любить до гроба*).

Синекдоха (разновидность метонимии) – перенос названия с части (детали) на весь предмет и наоборот («*Эй, борода! а как проехать отсюда к Плюшкину?*» Н. В. Гоголь).

Антономасия (греч. – “переименование”) – троп, состоящий в употреблении собственного имени в значении нарицательного (*геркулес, хлестаков, мегера* и под.): «Собор

– центр города, его сердце, а может быть, даже и мозг, ибо в средневековье именно в монастырях сосредоточивались грамотные люди, там начиналась алхимия, генетика, там появились *коперники, бруны, галилеи и всякие паскали и декарты*» (Г. Ю. Орловский).

Гипербола – усиление значения до преувеличения: «Нас мало. Нас может быть трое / Донецких, горючих и адских... / Мы были людьми. *Мы эпохи.* / Нас сбило, и мчит в караване...» (Б. Пастернак).

Литота – художественное преуменьшение (*мужичок с ноготок, мальчик с пальчик*).

Аллегория (иносказание) – выражение отвлеченного понятия или идеи в конкретном художественном образе («*Гроза*» – название драмы Н. А. Островского – не просто определение природного явления, а символ душевного состояния Катерины, социальной «атмосферы» города).

Ирония – троп, состоящий в употреблении слова или сочетания слов в значении, противоположном прямому, с целью скрытой насмешки, чаще всего выраженной в виде похвалы: «*Откуда, умная, бредешь ты, голова?*» – Лиса обращается к Ослу в басне И. А. Крылова. Ирония может «пронизывать» весь текст художественного произведения, отражая отношение автора к герою или отношение персонажа к другому персонажу (яркие примеры авторской иронии находим в рассказах Н. А. Тэффи

«Счастье», «Демоническая женщина»).

Преобразование значения слова в переносное в контексте художественного произведения служит для создания неожиданных образов, яркой экспрессии. При этом происходит нарушение лексической сочетаемости слов, которое писателями используется для решения различных художественных задач, например, для создания комического эффекта (произведения И. Ильфа и Е. Петрова).

Многие русские писатели экспериментировали с именем собственным, семантически осмысливая его:

Кто создан из камня, кто создан из глины, -

А я серебрюсь и сверкаю!

*Мне дело – измена, мне имя – **Марина**,*

*Я – брeнная пена **морская**.*

(М. Цветаева)

(Марина – лат. *marina* – «морская», эпитет Афродиты).

Яркими средствами лексической выразительности в художественном тексте являются **повторы** разных видов.

Лексический повтор – повторение одного и того же слова, словосочетания может вызвать яркий эмоциональный отклик. Повтор однокоренных слов позволяет автору глубоко проникать в смысл слова, создавать ассоциативный ряд: «Мой *неженка*... (тот, кто делает меня *нежной*, кто учит меня этому чуду: быть *нежной, нежить*...»; «Я спокойна, словно умерла, и в этой абсолютной ясности неба и головы говорю себе: “Мне нужны с тобой вся *берложесть берлоги* и весь простор ночи. Вся ночь снаружи и вся ночь внутри”». (М. Цветаева).

Путем повтора слова в тексте выделяется ключевое понятие.

Тройною бездонностью мир богат.

Тройная бездонность дана поэтам.

И разве поэты не говорят

Только об этом? Только об этом?

Тройная правда – тройной порог.

Поэты, этому верному верьте.

Только об этом думает Бог:

О человеке.

Любви.

И о смерти.

В этом стихотворении З. Гиппиус отразила свою философию поэтического творчества. Для поэтессы главным в этом безгранично богатом и полном тайн мире становятся три темы. Повторения здесь призваны передать тройственность Бытия в восприятии З. Гиппиус.

Однокоренные слова могут намеренно сопоставляться (противопоставляться) автором. Паронимы – однокоренные слова одной части речи, близкие, но не тождественные по значению и употреблению в речи. **Прием паронимического противопоставления** придает художественной речи афористичность, привлекает внимание к лексическому значению слова и тем оттенкам, которые вносят в него аффиксы:

Меня тревожит встреч напрасность,

Что и не сердцу, ни уму,

И та не праздничность, а праздность,

В моем гостящая дому.

(Е. Евтушенко)

В поэтических произведениях используются разные виды лексического повтора по местоположению. Основные из них анафора и эпифора.

Анафора (ана «начало» + phoros «несущий») – повторение начального слова или словосочетания в каждом параллельном элементе речи; в поэтическом тексте - в начале смежных строк:

Клянусь я первым днем творенья,

Клянусь его последним днем,

Клянусь позором преступленья...

(М. Ю. Лермонтов)

Данный изобразительный прием может заключаться в повторении звуков, слов, синтаксических или ритмических построений в начале смежных стихов или строф. Самый распространенный вид анафоры – лексическая.

Эпифора (греч. ері «после» + phoros «несущий») – повторение слов или словосочетаний в конце фразы или нескольких фраз в целях усиления выразительности поэтической речи: «*Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?*» (Н. В. Гоголь);

Милый друг, и в этом тихом доме,

Лихорадка бьет меня

Не найти мне места в тихом доме

Возле мирного огня!

(А.Блок)

Своеобразным видом лексического повтора является **повтор-подхват** (фигура стыка): конечный элемент фразы повторяется как начало последующей:

О весна без конца и без краю –

Без конца и без краю мечта!

(А. Блок)

Все стихотворное произведение может быть построено на основе фигуры стыка, когда второе полустишие каждой нечетной строки повторяется как первое полустишие последующей четной:

*Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня.
Я на баашню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.*

В стихотворении К. Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...» повторы, создающие мерный ритм, ассоциативно вызывают ощущение подъема по ступенькам высокой лестницы.

Нередко используются повторы не только отдельных слов и словосочетаний, но и целых предложений или больших обособленных групп (синтаксический повтор). В таком случае мы имеем дело с **фигурами речи** – особыми синтаксическими конструкциями, которые усиливают выразительность речи:

*Прощай, позабудь – и не обессудь,
А письма сожги, как мост.
Да будет мужественным твой путь,
Да будет он прям и прост!*

(И. Бродский)

В этом стихотворении И. Бродского ведущим изобразительным средством, организующим весь текст, является **синтаксический повтор – параллелизм**.

Такие элементы лексической системы русского языка, как синонимы и антонимы, так же, как и повторы, могут использоваться в основе фигур речи.

Художественными возможностями обладают не только синонимы, антонимы, паронимы, но и другие элементы лексической системы русского языка (омонимы, устаревшие слова, заимствованная лексика, диалектизмы, профессионализмы, фразеологизмы и др.), поэтому так важно внимательное чтение художественного текста, формирующее умение “видеть”, как его языковое оформление помогает автору передать содержание произведения.

Анализ лексического уровня стихотворного произведения

Выше уже упоминалось о том, что в стихотворном произведении слова оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи. Это положение разделяют все серьезные исследователи лингвистической поэтики. «Теснота стихового ряда» (Ю.Н. Тынянов) приводит, во-первых, к тому, что слово в поэзии оказывается «“крупнее” этого же слова в общеязыковом тексте. ...чем лапидарнее текст, тем весомее слово...» (Лотман, 1972, с. 86-87). Однако общеязыковое значение также сохраняется, и напряжение между ним и индивидуально-текстовым значением создает новый смысловой эффект.

Во-вторых, «крупное» поэтическое слово склонно к обнажению своей внутренней формы. Как отмечал Г.О.Винокур, в художественном тексте «все стремится стать мотивированным со стороны значения. <...> Поэтическое слово, в

принципе, есть рефлектирующее слово. Поэт как бы ищет и открывает в слове его “ближайшие этимологические значения”, которые для него ценны не своим этимологическим содержанием, а заключенными в них возможностями образного применения... Эта поэтическая рефлексия оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное» (Винокур, 1991, с. 248-259).

Такому этимологическому «оживлению» много способствуют сближения слов на звуковом уровне. Вот как, например, Н.А.Николина интерпретирует под этим углом зрения стихотворение Г.Р.Державина:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей

А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,

И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.

То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

«Глубокие звуковые повторы, – пишет исследователь, – составляющие своеобразную внутреннюю рифму первой и предпоследней строк (ср: Река времен в своем стремлении – То вечности жерлом пожрется), выделяют два ключевых, предельно обобщенных образа текста – образы времени и вечности – и обнажают внутреннюю форму слов время (от *vertmen «движение, вращение») и жерло, причем в строке То вечности жерлом пожрется

восстанавливаются и генетические связи исторически родственных и контактных в строке слов жерло и пожрется. На основе преобразованного повтора ударных гласных сближаются третья и предпоследняя строки: последовательность ударных гласных в них (о – о – э // э – о – о) представляет собой своеобразную систему отражений, мотивированную содержательно. Соотнесенность этих строк в звуковом отношении связывает частные образы пропасти и жерла, обладающие общими смысловыми компонентами» (Николина, 2003, с. 13-14).

Среди явлений поэтического языка, связанных с этимологией, исследователи отмечают а) этимологическую регенерацию, б) поэтическую этимологию, в) паронимическую аттракцию. Приведенный выше текст Г.Р.Державина представляет именно случай этимологической регенерации.

Интерес к внутренней форме слова особенно возрастает в русской поэзии начала XX века. Очень характерен он, например, для идиостилия М.И.Цветаевой. Как показала Л.В.Зубова, в поэзии Цветаевой регенерация (восстановление) этимологических связей осуществляется разными путями: логической мотивировкой внутренней формы слова («Улавливать сквозь всю людскую гущу / Твой вздох животворящ - / Душой, дыханием твоим живущей, / Как дуновеньем – плащ», «Мне других дружков – не надо»); показом семантической связи слов, восходящей к тождеству корней («Начинать наугад с конца / И кончать еще до начала»), помещением слов в словообразовательно-этимологическое гнездо («Древа вещая весть! / Лес, вещающий...») и т. д. (см. Зубова, 1989, с.30-42).

Паронимическая аттракция – звуковое сближение неродственных этимологически слов, влекущее за собой и смысловое сближение. Это явление особенно характерно для русской поэзии начала и середины XX века (см. Григорьев, 1979, с. 251 след.; Очерки, 1990, с. 167 след.). В настоящее время разработана типология паронимии: вокалические паронимы (консонантное тождество квазиоснов с закрепленным порядком следования согласных и своеобразные чередования гласных, ср. «Бабий платок и пилотка солдата» у А.Т.Твардовского); метатетические (незакрепленный порядок следования согласных в «корне», ср. «ворчали овчарки» у Б.Л.Пастернака); эпентетические (включение внутрь «корня» еще одного согласного звука, ср. «Поцадят ли площади меня?», также у Пастернака); консонантные (расподобление «основ» при помощи согласных при возможном совпадении состава гласных, ср. «Несли не хоронить – несли короновать» у А.А.Вознесенского), а также комбинации перечисленных типов (см. Григорьев, 1979, с. 280-282). Паронимическая аттракция – явление пограничное: она может быть отнесена и к фонетическому, и к лексическому уровню организации текста. Как отмечает В.П.Григорьев, провести между паронимией и звуковыми повторами «четкую (а тем более жесткую) границу нелегко, да и едва ли вообще необходимо и возможно. <...> Тем не менее еще в 20-е годы было справедливо подчеркнуто принципиальное отличие “поэтической этимологии” как “эвфонии, грамматически осмысленной”, от аллитерации как эвфонии “чисто звуковой”» (Григорьев, 197, с. 265). Исследователь подчеркивает, что «в самом генезисе паронимии из звуковых повторов мы по существу имеем дело с рождением смысла из звука» (Григорьев, 1979, с. 271). Поэтому паронимическая аттракция может быть сближена с поэтической этимологией – авторским переосмыслением неродственных изначально слов.

Так, Л.В.Зубова пишет о идиостиле М.И.Цветаевой: «...переходы от чисто звукового подобия к подобию морфологическому и смысловому могут быть настолько плавными, что слова как бы перетекают друг в друга, превращаются одно в другое:

Все древности, кроме: дай и мой,
Все ревности, кроме той, земной,
Все верности, - но и в смертный бой
Неверующим Фомой» (Зубова, 1989, с. 48).

Приращению смысла может способствовать и нарушение лексической сочетаемости. Например, фразеологизм может быть поставлен в ту же позицию, что и свободное сочетание, или же подвергнут инверсии. Так, у Б.Л.Пастернака:

Скорей со сна, чем с крыш; скорей
Забывчивый, чем робкий,
Топтался дождик у дверей,
И пахло винной пробкой (Лотман, 1970, с. 116).
У него же:
Ах, Марина, давно уже время
Да и труд не такой уж ахти
Твой заброшенный прах в реквиеме
Из Елабуги перенести (Кубрякова, 1983, с. 56).

В последнем случае выделенное «не такой уж ахти» основывается на разговорном устойчивом сочетании «не ахти какой» 'не очень большой, незначительный'.

При анализе лексического уровня стихотворения важно различать художественно значимые слова и так называемый «упаковочный материал» (термин Л.В.Щербы), т.е. нейтральные слова, не являющиеся в данном тексте «объектом особой авторской рефлексии» (см. Григорьев, 1979, с. 133). Первоочередное внимание следует уделять семантике слов, называющих основные образы (имена существительные) и мотивы (глаголы) произведения, а также тех слов, которые участвуют в создании тропов – перифраз, оксюморонов, олицетворений, метонимических переносов, эпитетов, метафор, сравнений, либо находятся в отношениях синонимии, антонимии, словообразовательной соотнесенности. Вспомним как пример семантического взаимодействия оксюморонное сочетание, открывающее стихотворение А.А.Фета: «Сияла ночь». «Общеязыковая» семантика глагола «сиять» связана, как известно, с высокой степенью освещенности, интенсивностью света, тогда как семантика слова «ночь» предполагает обратное. Данный оксюморон «расшифровывается» следующими за ним словами: «Луной был полон сад», –однако начальное сочетание уже вводит то художественное напряжение, которое продолжают поддерживать на протяжении всего произведения различные средства выражения. Так, конструкция «Луной был полон сад» содержит метонимию («полон луной» = «полон светом луны»).

М.В.Панов различает в словесном строе поэтического произведения «особые слова», или «переименования», заменяющие обыденные слова бытовой речи, и собственно тропы. И те, и другие создают семантический контраст. «Переименование, - отмечает исследователь, - имеет две стороны: заменяющее слово контрастно с заменяемым, нейтральным; заменяющее, “окрашенное” слово контрастно с контекстом, состоящим из нейтральных слов» (Панов, 1991, с 7). При этом степень контрастности и предпочтение тех или иных «переименований» может варьироваться в различных художественных направлениях. Так, резко контрастные славянизмы «были доминантой классицизма, заимствования из экзотических культурных миров – доминантой романтизма, а диалектизмы, просторечные слова составили главный выбор “натуральной школы”...»(Панов, 1991, с. 8). Среди тропов особого внимания заслуживает сравнение (а также метафора и эпитет, как его модификации). Сравнение устанавливает некое сходство, тождество, однако для того, чтобы быть художественно

убедительным и ярким, сравнение должно приравнивать друг к другу объекты, различающиеся целым рядом признаков. Так, М.В.Панов комментирует четверостишие Б.Л. Пастернака:

Орешник тебя отрешает от дня,
И мшистые солнца ложатся с опушки
То решкой на плотное тление пня,
То мутно-зеленым орлом на лягушку.

«Необыкновенно верно схвачен (назван, нарисован) цвет. Как назван? Путем наложения, отождествления двух предметов: солнечное пятно на мшистом пне – древняя медная монета. Солнечное пятно может быть и таким и этаким; старинные монеты имеют то одно, то другое сочетание золотисто-медного и зеленого. Именно так: совпадают оттенки»(Панов, 1991, с. 10).

Таким образом, при анализе тропов важно отметить основания для их возникновения, которые кроются в семантике слова. Почему, например, в русской поэзии море и небо могут характеризоваться одним и тем же словом-образом: «пучина» (темная), «бездна» (голубая), «степи безбрежные»? Оба денотата характеризуются общим признаком пространственной протяженности или большой глубины. На базе «денотативной общности признаков соответствующих явлений возникает ... возможность переноса прямого наименования явлений»(Очерки, 1990, с. 52), т.е. «море, океан» – применительно к небу, «небо» – применительно к морю. Например: океан небесный (Майков), океан воздушный (Фет), море света горнее (Хомяков), зыби лазоревые (Лохвицкая), заводи синие (Анненский), море неба (Хлебников) – о небе; водное небо (Лохвицкая), водный небосклон (Бальмонт) – о море (см. Очерки, 1990, с. 52-53). Анализ подобных образных ассоциаций может многое дать анализу идиостилия того или иного автора. Например, И. Анненский предпочитает именовать небо «чашей», тогда как Ф.И.Тютчев – «высотой», «твердью» и «бездной» (одно из проявлений космизма его философской лирики). К. Бальмонт, именуя небо, тяготеет к плюральным формам опорного слова: «моря синие», «бездны мировые» и т.п.(см. Очерки, 1990, с. 54).

Необходимо иметь в виду также нарушения семантической сочетаемости, характерные для поэзии начала XX века, в результате которых возникает олицетворение неодушевленного имени, часто – с абстрактным значением: «нелюдимый дым», «сады тошнит» у Пастернака, «ложь смеялась», «нежится закат» у Ахматовой и т.п.(см. Николаева, 2000, с. 124-125).

Если стихотворение имеет членение на строфы, полезно составить «микрословари» строф для выявления ключевых слов. Ими, как правило, являются повторяющиеся слова, образующие семантические центры, или доминанты, стихотворения. Так, в тютчевском «Накануне годовщины 4 августа 1864 года» можно выделить ключевые слова «я», «ты» (с которым соотносятся обращения «друг мой милый», «ангел мой»), «видеть», «день», «завтра»:

Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня...
Тяжело мне, замирают ноги...
Друг мой милый, видишь ли меня?
Все темней, темнее над землею –
Улетел последний отблеск дня...
Вот тот мир, где жили мы с тобою,
Ангел мой, ты видишь ли меня?
Завтра день молитвы и печали,
Завтра память рокового дня...
Ангел мой, где б души ни витали,

Ангел мой, ты видишь ли меня?

Такой словарь стихотворения дает основание видеть два семантических центра – «я» и «ты». Их разлука или возможное свидание составляют тему произведения, которое, как отмечает Ю.М.Лотман, строится на варьировании общей схемы отношений между семантическими центрами(см. Лотман, 1972, с. 188 след.).

Лексический повтор вообще очень значим для поэтического текста с его «теснотой». Он, как правило, не предполагает повторения одного и того же понятия. Так, у Б. Окуджавы читаем:

Вы слышите: грохочет барабан,

Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней, -

при этом «второй стих совсем не означает приглашения попрощаться дважды. В зависимости от интонации чтения, он может означать: “Солдат, торопись прощаться, взвод уже уходит”, или “солдат, прощайся с ней, прощайся навсегда, ты ее больше никогда не увидишь”, или “солдат, прощайся с ней, со своей единственной”. <...> Таким образом, удвоение слова означает не механическое удвоение понятия, а другое, новое, усложненное его содержание»(Лотман, 1994, с. 106). Повтор опорного слова при разных эпитетах (например, «дар напрасный, дар случайный» Пушкина или «твой очерк страстный, очерк дымный» Блока) приводит к резкому структурному и семантическому выделению несовпадающих элементов, ставит их в отношения со- и противопоставления.

4. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ РУССКОЙ МОРФОЛОГИИ

Средства морфологической системы русского языка в художественном тексте играют важную роль, функционируя с экспрессивными целями, кроме того, могут «переносить» на себя основную нагрузку по реализации смысла произведения. Морфологическая сторона текста писателя может многое рассказать о его индивидуальном почерке, стилистических особенностях. Рассмотрим, какими же изобразительными возможностями обладают те или иные части речи в русском языке.

Имя существительное. насыщение текста существительными может стать средством языковой изобразительности.

Текст стихотворения А. А. Фета «Шепот, робкое дыханье...», в свое время вызвавшего литературную сенсацию своей языковой необычностью, не содержит ни одного глагола. То же встречаем и в стихотворении А. А. Фета «Это утро, радость эта...». Безглагольность текстов стихотворений тем не менее позволяет передать динамику жизни, быструю смену событий или впечатлений.

Обратимся к фрагменту из романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина:

... Уже столпы заставы

Белеют: вот уж по Тверской

Возок несется чрез ухабы.

Мелькают мимо будки, бабы,

мальчишки, лавки, фонари,

Дворцы, сады, монастыри,

Бухарцы, сани, огороды,

Купцы, лачужки, мужики,

Бульвары, башни, казаки,

Аптеки, магазины моды,

Балконы, львы на воротах

И стаи галок на крестах.

(гл.7; строфа XXXVIII)

Нанизывание существительных создает картину стремительного движения, быстрой смены впечатлений, делает текст динамичным без участия глагольных форм.

Частое использование существительных может передавать и статичную картину в случае фиксации автором тех или иных объектов или впечатлений:

Лохмотья, нож – и цвета черной крови

Недвижные глаза...

Сон давних дней на этой древней нови.

Поют дрозды.

Пять-шесть овец, коза.

Кругом, в пустыне каменной,

Желтеет дрок.

Вдали руины, храм.

Вдали полдневных гор хребет лазурно-мглистый

И тени облаков по выжженным буграм.

(И. А. Бунин. «Калабрийский пастух»).

В стихотворении К. Бальмонта «Безглагольность» отсутствует динамика, «вес» глагольных форм невелик.

Есть в русской природе усталая нежность,

Безмолвная боль затаенной печали,

Безвыходность горя, безгласность, безбрежность

Холодная высь, уходящие дали.

Приди на рассвете на склон косогора,—

Над зябкой рекою дымится прохлада,

Чернеет громада застывшего бора,

И сердцу так больно, и сердце не радо.

Недвижный камыш.

Не трепещет осока.

Глубокая тишь.

Безглагольность покоя.

Луга убегают далеко-далеко.

Во всем утомленье — глухое, немое.

Войди на закате, как в свежие волны,

В прохладную глушь деревенского сада,

— Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,

И сердцу так грустно, и сердце не радо.

Как будто душа о желанном просила,

И сделали ей незаслуженно больно.

И сердце простило, но сердце застыло,

И плачет, и плачет, и плачет невольно.

В тексте стихотворения частотны существительные и прилагательные: *безглагольность покоя, глубокая тишь, безмолвная боль, безгласность, безбрежность, безвыходность горя.*

Лирический мотив тоски, глубокой невыразимой печали, тяжелого переживания поддерживается всей образной системой стихотворения: морфемный повтор – приставки **без-**; лексика, передающая чувство грусти (боль, печаль, больно, не радо, утомленье – глухое, немое, сердцу так грустно, сердце не радо, больно, плачет); определенно-личные предложения со сказуемыми-глаголами в форме повелительного наклонения, безличные предложения, номинативные предложения. Все подчинено созданию образа «застывшей» природы, которое согласуется с внутренним состоянием лирического героя.

Имя прилагательное. Хорошо известна роль прилагательных в создании **эпитетов** (в том числе и постоянных). Для выяснения их функции в художественном тексте обратимся к стихотворению З. Гиппиус «Все кругом» (1904):

*Страшное, грубое, липкое, грязное,
Жестко-тупое, всегда безобразное,
Медленно-рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно-довольное, тайно-блудливое,
Плоско-смешное и тошно-трусливое,
Вязко, болотно и тинно застойное,
Жизни и смерти равно недостойное,
Рабское, хамское...
Но жалоб не надо; что радости в плаче?
Мы знаем, мы знаем: все будет иначе.*

В этом стихотворении запечатлено состояние России в нач. XX века: распад окружающего мира, ощущение катастрофы, трагичности бытия. Эта напряженная картина содержится в строфе из 14 строк в предложении, где более 30 субстантиватов среднего рода единственного числа. Окружающий мир предстает здесь состоящим не из предметов и явлений, а из их признаков, их поглотивших и заменивших. Тип субстантиватов данного стихотворения определяется как «обобщенно называющий явления, характеризующиеся признаком, обозначенным основой мотивирующего прилагательного» (Лопатин, 1967, с. 222).

Лексические значения субстантиватов, их морфологические формы, их количество, а также контекстные условия формируют семантику собирательности, безличности, стихийности, неизбежности происходящего. Фонетические особенности, создающие ритм и рифму, увеличивая «объем сообщения», способствуют экспрессивному изображению трагичности «всего кругом». С синтаксической точки зрения субстантиваты – предикативы реальной модальности настоящего времени – могут быть интерпретированы как однородные главные члены номинативного предложения и / или именные сказуемые в неполном двусоставном предложении при подлежащем «все» в названии стихотворения, а также и / или части бессоюзного сложного предложения с семантикой одновременности (Петрова, 2001, с. 257-258).

Местоимение. По богатству изобразительных красок среди местоимений разных разрядов на первом месте оказываются, безусловно, личные местоимения, употребление которых в художественном тексте придает оттенок искренности, взволнованности:

*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.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;*

*Я вас любил так искренне, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.*

(А. С. Пушкин)

Часто в художественном тексте обыгрывается заместительное значение личного местоимения мужского и женского рода: “она”, “он”: «... Я понимал, что Грольн Льяной Голос доиграл ту мелодию, которую творил для **Нее**, первой и единственной; и я боялся новой музыки, что рождалась в нем сейчас» (Г. Л. Олди. «Ожидающий на перекрестках»).

Исследования последних лет показывают, что сравнительно высокий процент местоимений вообще характерен для лирических произведений в отличие от прозаических. «Обращение к местоимениям вместо существительных создает наибольшую меру обобщенности образа лирического героя и лишает его малейшей меры пластической индивидуальности, благодаря чему внимание сосредоточивается на внутреннем состоянии» (Калачева, 1977, с. 51).

Глагол. Частое употребление глаголов передает быструю смену действий, состояний, придает повествованию динамичность:

Швед, русский – колет, рубит, режет.

Бой барабанный, клики, скрежет,

Гром пушек, топот, ржанье, стон,

И смерть и ад со всех сторон.

(А. С. Пушкин. «Полтава»)

Кроме того, здесь и отглагольные существительные помогают нарисовать динамичную картину боя.

Богатыми изобразительными возможностями обладает инфинитив. Давая минимальную грамматическую информацию, он с наибольшей полнотой выражает лексическое значение, называя действие как отвлеченное понятие. Кроме того, вневременной, вневещной характер инфинитива придает всему высказыванию некоторый оттенок обобщенности.

О! если б ты могла понять,

Какое горькое томленье

Всю жизнь, века без разделенья

И наслаждаться и страдать,

За зло похвал не ожидать,

Ни за добро вознагражденья;

Жить для себя, скучать собой,

И этой вечною борьбой

Без торжества, без примиренья!

(М. Ю. Лермонтов)

Служебные части речи нередко становятся основанием для особых стилистических фигур, изобразительных приемов.

Особую смысловую нагрузку получает иногда в художественных текстах противительный союз «но».

Но не хочу, о други, умирать;

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

(А. С. Пушкин. «Элегия». 1830)

Произведение состоит из двух противоборствующих частей. Точно так же построено и стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу...»:

*...Что злое на меня уныние находит,
Хоть плюнуть да бежать...
Но как же любо мне
Осеннюю порой, в вечерней тишине...*

- две противопоставленные части даже графически разделены: новый поворот темы заставляет поэта разбить строчку на две части. Таким образом, союз «но» выступает своеобразным выразителем пушкинского жизнеутверждающего пафоса, а в текстах, помимо синтаксической роли, выполняет дополнительную - смысловую, эстетическую.

Вопросы и задания

1. Проанализируйте стихотворение А. Блока «Грешить бесстыдно...». Какая глагольная форма оказывается в них наиболее частотной, почему?

2. Прочитайте стихотворение Б. Пастернака «Февраль». Найдите примеры различных тропов и стилистических фигур. Проследите, как поэт с помощью изобразительно-выразительных средств грамматики добивается музыкальности стиха, цветовой и звуковой изобразительности.

3. Подготовьте сообщение о роли глагола в создании олицетворения (самостоятельно подобрать примеры из художественных текстов).

Анализ морфологического уровня стихотворного произведения

В анализе морфологического уровня произведения особую важность имеет рассмотрение соотношения частей речи. «Чтение по частям речи (существительным, глаголам, прилагательным с наречиями)», считает М.Л. Гаспаров, может служить «удобным практическим приемом при подходе к анализу семантической композиции», поскольку помогает выделить «в образной структуре стихотворения три аспекта:

(1) предметы и понятия, (2) действия и состояния, (3) качества и отношения – оценки. Последовательность знаменательных слов (носителей образов и мотивов), сменяющих друг друга при восприятии стихотворения, при таком подходе позволяет реконструировать три основы лирической композиции: (1) точку зрения, (2) поле зрения, (3) движение зрения»(Гаспаров, 1977, с. 160-161). Три момента, отмеченные исследователем, напрямую связаны с пространственной моделью, реализуемой в тексте, а это очень важно, поскольку пространственно-временные отношения в тексте непосредственно отражают авторскую модель (картину) мира, т. е. совокупность индивидуальных представлений поэта о мире и о степени освоенности этого мира человеком. Приведем в качестве иллюстрации к этому рассуждению анализ стихотворения А.А.Фета, предложенный М.Л.Гаспаровым.

Чудная картина,	Свет небес высоких,
Как ты мне родна:	И блестящий снег,
Белая равнина,	И саней далеких
Полная луна,	Одинокий бег.

Что образы стихотворения (представленные у «Фета безглагольного» существительными) говорят о направлении взгляда? «Белая равнина» – взгляд прямо перед собой; «полная луна» – взгляд скользит вверх; «свет небес» – поле зрения расширяется, в нем уже не только луна, но и простор неба; «и блестящий снег» – взгляд скользит обратно вниз; «и саней далеких» – фокусировка взгляда на одной точке.

Таким образом, пространство воспринимается так: выше – шире – ниже – уже. Четкий ритм не произволен: слова «равнина», «высоких», «далеких» отмечены через строчку рифмой (что подчеркивает их значимость) и задают все три пространственные измерения – ширину, высоту и глубину. Пространство от этого не дробится, но предстает все более единым и цельным: «равнина» и «луна» «еще, пожалуй, противопоставлены друг другу;

“небеса” и “снег” уже соединены в общей атмосфере – свете, блеске; и, наконец, последнее, ключевое слово стихотворения, “бег”, сводит и ширь, и высь, и даль к одному знаменателю: движению. Неподвижный мир становится движущимся». Более того, «... объективность ... на глазах у читателя тонко и постепенно вновь приобретает субъективную, эмоциональную окраску»: «равнина», «луна» – перед читателем картина спокойная и мертвая; «свет небес», «блестящий снег» – уже не цвет, а свет, живой, переливающийся. Наконец, «одинокий бег» – уже ощущение самого ездока, угадываемого в санях, «и это уже не только восторг перед “чудным”, но и грусть среди безлюдья. Наблюдаемый мир становится пережитым миром – из внешнего превращается во внутренний, “интериоризируется”» (Гаспаров, 2001, с.28).

Для анализа пространственных характеристик текста очень значимы указательные местоимения (этот, тот и их формы). Как заметила И.И. Ковтунова, «дейктические местоимения в поэтическом тексте утрачивают присущую разговорной речи тождественность указательному жесту... и приобретают условно-изобразительный характер» (Ковтунова, 1986, с. 25). То же самое можно сказать и о «пространственных» наречиях «здесь» и «там». «Здесь» в поэтической речи, как правило, намечает некоторое пространство, где происходит лирическое событие. Отсутствие точной локализации способствует отвлечению, обобщению этого события, что так характерно для поэзии, где любой частный факт служит средством «обнажения» сущности мира и жизни человека. Слово «там» обладает более широким диапазоном, так как может обозначать пространство, не только доступное физическому восприятию, но и невидимое. Такое употребление наречия «там» очень характерно для идиостилей Тютчева и Фета, а позднее – Блока (см. Ковтунова, 1986, с. 48-51).

Временные отношения в поэтическом тексте представлены видовременными формами глаголов. При этом прошедшее время обычно приближено к читателю, актуализировано. Что касается настоящего времени, оно, по наблюдениям И.Р.Гальперина, в разных языках «выражает наиболее обобщенное время. Оно как бы имеет разнонаправленные векторы – в прошлое и в будущее... Настоящее в художественном произведении фактически вневременно...» (Гальперин, 1981, с. 99). Как подчеркивают современные исследователи, «формы настоящего времени – основной способ презентации вечных истин, независимых от субъекта» (Бабенко, 2003, с. 116-117).

Выше упоминалось о том, что поэтическому тексту присуща не только обращенность лирического «я» к окружающему миру, но и диалогическая обращенность к некоему Другому, которая также участвует в построении модели мира, задавая субъектно-объектные отношения. Адресатом или объектом поэтической рефлексии могут быть Бог, природа, возлюбленная, друг, читатель, даже, наконец, собственный внутренний мир лирического героя (ср. тютчевское: «О вещая душа моя, / О сердце, полное тревоги...»). В связи с этим большой вес приобретают в тексте отношения между личными местоимениями. Так, оппозиции «я» - «ты» или «я» - «они» могут взаимодействовать с обобщающим «мы», как, например, у Ф.И.Тютчева: «Вот тот мир, где жили мы с тобою, / Ангел мой, ты видишь ли меня?», - или же в «Думе» М.Ю.Лермонтова, где лирическому «я» противопоставлено «оно» («наше поколень»), однако эта оппозиция снимается затем в «мы» (см. Лотман, 1994, с. 165-173).

Среди частей речи, выражающих реляционные отношения, весьма значимы и союзы. Так, например, рассматривая пушкинские строки «В тревоге пестрой и бесплодной / Большого света и двора», Ю.М.Лотман делает тонкое наблюдение, которое стоит привести целиком: «Рядом, в форме подчеркнутого параллелизма, поставлены два союза «и», две, как будто тождественные, грамматические конструкции. Однако они не тождественны, а параллельны, и сопоставление их лишь подчеркивает разницу. Во втором случае «и» соединяет настолько равные члены, что даже теряет характер средства соединения. Выражение «большой свет и двор» сливается в одно фразеологическое целое, отдельные компоненты которого утрачивают самостоятельность. В первом случае союз «и» соединяет

не только разнородные, но и разноплановые понятия. Утверждая их параллельность, он способствует выделению в их значениях некоего семантического пятна – архисемы, а понятия эти, в свою очередь, поскольку явно ощущается разница между архисемой и каждым из них в отдельности, бросают на семантику союза отсвет противительного значения. Это значение отношения между понятиями «пестрый» и «бесплодный» могло бы пройти неощутимым, если бы первое «и» не было параллельно второму, в котором этот оттенок начисто отсутствует и, следовательно, выделяется в акте сопоставления» (Лотман, 1994, с. 164).

Семантическое напряжение на морфологическом уровне может возникать и за счет нарушения сочетаемости частей речи, например: «Было мрачно и темно. / Было страшно и окно» (А.Введенский). Существительное «окно», поставленное в ряд однородных членов – слов категории состояния, приравнивается к ним семантически и функционально, что позволяет лаконично обозначить образ темного окна, вызывающего страх. «Минимальной общностью, позволяющей подобное переосмысление, - замечает Ю.М.Лотман, - здесь является параллелизм синтаксической конструкции и фонологическая омонимия морфем» (Лотман, 1970, с. 117).

Приведенные примеры убеждают в том, что морфологический уровень текста неразрывно связан с лексическим: оба они могут интерпретировать друг друга. Специфика поэтической лексики – предмет нашего внимания в следующем разделе.

5. СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОБРАЗНЫЕ СРЕДСТВА РУССКОГО ЯЗЫКА

Синтаксическая система русского языка удивительно богата изобразительными возможностями. Свободный (относительно) порядок слов придает русскому синтаксису грамматическую гибкость, порождает огромное количество синтаксических синонимов, с помощью которых удается передать тончайшие смысловые оттенки. Для языка художественной литературы существенно то, что на уровне синтаксиса объединяются и взаимодействуют все языковые образные средства, не существующие в тексте изолированно, а функционирующие в синтаксической единице – предложении.

Текст художественного произведения – то единственное, объективное, что существует для читателя и посредством чего он может развернуть свой ассоциативный ряд, проникнуть в сознание художника, воспринять художественный образ.

Рассмотрим некоторые синтаксические конструкции, придающие художественной речи особую выразительность.

Использование **односоставных предложений** является одним из наиболее экспрессивных синтаксических средств.

С помощью номинативных предложений, называющих предметы, явления, художник рисует картины природы, обстановку, описывает состояние героя и дает оценку происходящему. Номинативные предложения широко используются при записи в личных дневниках, письмах, то есть тех жанрах, которым свойственна непосредственность изложения мыслей, быстрота фиксации основных деталей.

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.

Очертанья столицы во мгле.

Сочинил же какой-то бездельник,

Что бывает любовь на земле.

(А. А. Ахматова)

Осень. Сказочный чертог,

Весь открытый для обзора.

*Просеки лесных дорог,
Заглядевишихся в озера.
Как на выставке картин:
Залы, залы, залы, залы
Вязов, ясеней, осин
В позолоте небывалой.
Липы обруч золотой,
Как венец на новобрачной.
Лик березы под фатой,
Подвенечной и прозрачной.
(Б. Пастернак)*

Довольно часто ряд односоставных предложений – результат создания парцеллированной конструкции.

Парцелляция (parceller – франц. «делить на мелкие части») – грамматико-стилистический прием, состоящий в расчленении синтаксически связанного текста на интонационно обособленные отрезки, отделяемые точкой. Этот прием реализует стремление к экономии речевых средств при большей информативной насыщенности. Парцеллированная конструкция делится на базовую структуру и парцеллят, всегда постпозитивный (парцеллятов может быть два и больше).

Текст, включающий парцеллированную конструкцию, характеризуется прерывистым ритмом и особой экспрессивной интонацией:

*Ни дымных кухонь. Ни бездомных улиц.
Двенадцать бьет. Четыре бьет. И шесть.
И снова. Гулливер. Стоит. Сутулясь.
Плечом. На тучу. Тяжко! Опершись.
(П. Антокольский)*

Парцеллированные конструкции детализируют сообщение и в то же время делают его более обозримым, в результате чего усиливается его действенность и – в целом – возрастает информативность. Особое воздействующее значение имеет при этом достигаемый парцелляцией эффект непринужденности, благодаря имитации непринужденности разговорной речи, свойственной ей синтаксической и ритмической организации.

Обратимся к рассмотрению **фигур речи**, особых синтаксических конструкций, призванных создавать выразительность речи, эмоционально влиять на воспринимающего текст.

Период (periodos – греч. “круг, кольцо, обход”) – гармоничное по своей синтаксической структуре многочленное сложное предложение, отличающееся полнотой и завершенностью содержания. Состоит из двух частей: повышения и понижения, разделенных вершиной периода, сопровождающейся паузой и резким спадом тона. Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» представляет собой яркий пример использования периода.

Одна или обе структурные части периода представляют собой повтор однотипных синтаксических конструкций. Мы рассматривали различные виды повторов: на уровне фонетики, лексики, словообразования.

Параллелизм – это повтор однотипных синтаксических конструкций.

В более широком плане параллелизм – связь между отдельными образами, мотивами и т.п. в художественном произведении, состоящая в одинаковом расположении сходных членов предложения в двух или нескольких смежных предложениях:

*Шелкова ниточка к стене льнет,
Дунечка матушке челом бьет.*

Целое стихотворение может быть построено на повторе интонационно-синтаксического рисунка (мелодическом повторе), что придает особую музыкальность поэтическому тексту:

*В огромном городе моем – ночь.
Из дома сонного иду – прочь.
И люди думают: жена, дочь, -
А я запомнила одно: ночь.
Июльский ветер мне метет – путь.
И где-то музыка в окне – чуть.
Ах, нынче ветру до зари – дуть
Сквозь стенки тонкие груди –
в грудь
(М. Цветаева. «Бессонница»)*

*Есть черный тополь, и в окне – свет,
И звон на башне, и в руке – цвет,
И шаг вот этот – никому вслед,
И тень вот эта, а меня – нет.
Огни – как нити золотых бус.
Ночного листика во рту – вкус.
Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите, что я вам –
снюсь.*

Градация (лат. gradatio “постепенное повышение”) – расположение ряда слов (обычно синонимов, языковых или контекстуальных) по степени нарастания (восходящая) или ослабления (нисходящая) их смыслового и эмоционального значения.

«Что-то неуловимо восточное было в его лице, но седой дремучести светились, горели, сияли огромные голубые глаза» (В. Солоухин).

Антитеза (греч. antithesis “противоположение”) - фигура контраста, противопоставления понятий в художественной речи. Средствами структурного противопоставления могут быть и противительные союзы (а, но), и интонация или только интонация.

*Со всеми буду я смеяться,
А плакать не хочу ни с кем.
(М. Ю. Лермонтов).*

– В данном случае перед нами простая антитеза – использование пары антонимов. Используются как языковые, так и контекстуальные антонимы, например, в хорошо известной характеристике Онегина и Ленского: *«Они сошлись. Волна и камень. / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой» (А. С. Пушкин) – антонимы контекстуальные.*

С этим художественным явлением связано использование оксюморонов.

Оксюморон (греч. oxymoron “остроумно-глупое”) – необычное соединение слов, логически исключаящих друг друга. Оксюморон подчеркивает внутреннюю конфликтность, противоречивое психологическое состояние: *«восторженно рыдала», «ужас восторга», «страдальчески- счастливое упоение» (И. А. Бунин).* Оксюмороны часто встречаются в текстах произведений И. С. Тургенева, но у него они строятся на довольно привычном контрасте: *«леденящая вежливость», «горделивая скромность».*

Языковой контраст может стать не только сугубо языковым приемом, но и ведущим композиционным средством, что отражается в названии произведения (например, «Живой труп» Л. Н. Толстого).

Инверсия (лат. inversio “перевертывание, перестановка”) – расположение слов в ином порядке, чем это установлено правилами грамматики:

*Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.
(Н. Гумилев)*

Особое значение инверсия приобретает в стихотворной речи: здесь она не просто стилистическая фигура, но и признак поэтической организации речи (ритмообразующая функция). Кроме того, неожиданный порядок слов может распределить иначе смысловые акценты предложения.

Перифраз(а) - описательный оборот, например: *Унылая пора! Очей очарованье!* - вместо *осень* (А. С. Пушкин). Будучи одним из традиционных средств выразительности в литературе разных стилей и направлений, перифраза позволяет создать особый эмоциональный тон, например, классицисты используют ее для придания торжественного звучания одам: *светило дня, дар богов, любимец муз*; сентименталисты – для придания слогу изящества, кроме того, в литературе сентиментализма перифраза приобретает новые функции: становится одним из важных средств выявления субъективного начала, передачи авторского отношения к объекту номинации, причем сентименталисты обозначают перифрастически, как правило, объекты, оцениваемые положительно:

«Богини кроткие, любимицы небес,

Подруги нежных муз и всех красот нетленных!» – описываются грации (М. Н. Карамзин).

Риторический вопрос – особый вид вопросительного предложения, не требующий ответа, создает внутреннюю напряженность, усиливает эмоциональность художественной речи, позволяет логически выделить наиболее важные в смысловом отношении отрезки текста:

Снежная равнина, белая луна.

Саваном покрыта наша сторона.

И березы в белом плачут по лесам.

Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?

(С. Есенин)

Риторическое обращение, риторическое восклицание:

Высказывание может адресоваться одушевленному и неодушевленному предмету, отвлеченному понятию. Риторические обращения и восклицания выделяют важные в системе ценностей автора текста явления и предметы, акцентируют внимание читателя на них:

Бессонница меня толкнула в путь.

- *О, как же ты прекрасен, тусклый Кремль мой!* –

Сегодня ночью я целую в грудь –

Всю круглую воющую землю!

(М. Цветаева)

Эллипсис (греч. *elleipsis* “выпадение, опущение”) – пропуск одного или более членов предложения без ущерба для смысла высказывания, легко подразумеваемого благодаря контексту или ситуации.

Богаты мы, едва из колыбели, (вышли)

Ошибками отцов и поздним их умом..

(М. Ю. Лермонтов)

Эллиптические высказывания используются для сообщения тексту эмоциональной окраски, динамичности, весомости и способствует его функционально-стилистической переориентации относительно стилистически нейтрального употребления. Эллипсис широко употребляется и в прозаических, и в поэтических произведениях, придавая тексту непринужденность, разговорный оттенок.

Бессоюзие - намеренный пропуск соединительных союзов, создает впечатление стремительности, быстрой смены картин.

Вот он со скрытностью сугубой
 Ушел за улицы изгиб,
 Вздымая каменные кубы
 Лежащих друг на друге глыб,
 Афиши, ниши, крыши, трубы,
 Гостиницы, театры, клубы,
 Бульвары, скверы, купы лип,
 Дворы, ворота, номера,
 Подъезды, лестницы, квартиры,
 Где всех страстей идет игра
 Во имя переделки мира...
 (Б. Пастернак. «Поездка»)

Многосоюзие (полисиндетон) - намеренное использование повторяющихся союзов.

Выразителен повтор союза «и». Анафора его была довольно употребительна в христианской церковной литературе – в Евангелии с помощью этого повтора достигалась торжественность и величественность повествования:

Многосоюзие замедляет движение, подчеркивает смысл соединяемых союзами однородных членов предложения.

Синтаксис (вместе с другими языковыми средствами выразительности) часто служит средством создания типизированных образов, способом обрисовки внутреннего мира персонажей, их психического состояния. Самое главное – на уровне синтаксиса становится возможной реализация изобразительно-выразительных возможностей единиц всех других уровней языковой системы, это необходимо учитывать учителю при работе с художественным текстом на уроке словесности.

Вопросы и задания

1. Проанализируйте стихотворения А. С. Пушкина «Когда порой воспоминанье...» и М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...». Какая фигура речи является ведущей в каждом из них? Составьте схемы периодов.

2. Выясните, каковы особенности синтаксиса стихотворения Р. Рождественского «Аэродром Орли». Какие чувства лирического героя переданы таким образом?

<i>Ровный клочок земли</i>	<i>Я во французском профан</i>
<i>Слабенькая трава.</i>	<i>Но сердце перевело</i>
<i>Аэродром Орли</i>	<i>Я чувствую, что пропал</i>
<i>Мы улетаем в два</i>	<i>Мне боязно и тепло..!</i>
<i>Обычная толчея</i>	<i>Голос – полночный гимн</i>
<i>Прощай, страна Мариани!</i>	<i>Медленный будто степь</i>
<i>Вот ожидает семья рейса на Монреаль.</i>	<i>Шепотом жарким таким</i>
<i>Монашки гуськом идут</i>	<i>Любимых зовут в постель!</i>
<i>Качается связка книг.</i>	<i>Он – как бедра изгиб</i>
<i>Скоро и нам...</i>	<i>Он – как в сердце ножом...</i>
<i>Но тут</i>	<i>Братцы!</i>
<i>Женский голос возник</i>	<i>А я погиб!</i>
<i>Я ощутил его сразу и навсегда</i>	<i>Хлопчики!</i>
<i>Плыл он из ничего!</i>	<i>Я пошел...</i>
<i>Падал он в никуда!</i>	<i>Сам не знаю куда</i>

*Как шелестенье птах
Как долгожданный взгляд...
Дикторша?!
Разве так дикторы говорят
Вслушайся!
Рассуди –
Как я это стерплю?!
Так говорят: «Прости».
Так говорят: «Люблю».*

*Голос меня зовет..
А друг говорит:
«Балда!
Объявляют наш самолет...»*

3. Проанализируйте стихотворение А. А. Фета:

*Здравствуй! Тысячу раз мой привет тебе, ночь!
Опять и опять я люблю тебя,
Тихая, теплая, Серебром окаймленная!
Робко, свечу потушив, подхожу я к окну...
Меня не видать, зато сам я все вижу
Дождусь, непременно дождусь:
Калитка вздрогнёт, растворяясь,
Цветы, закачавшись, сильнее запахнут, и долго,
Долго при месяце будет мелькать покрывало.*

Каковы особенности синтаксиса этого произведения, какие изобразительно-выразительные средства использованы автором? Какова форма поэтического текста?

Анализ синтаксиса поэтического текста

Исследователи поэтического языка считают, что уровень синтаксиса связывает ритмику и семантику стихотворения и позволяет увидеть композиционное построение. Приведем здесь пространное, но очень важное высказывание Б.М.Эйхенбаума: «При изучении стиха как такового обычно имеют в виду его ритмический и звуковой строй. Но ни то, ни другое не определяет особенностей стиля и не дает возможности установить принципы композиции. <...> Необходимо найти нечто, что было бы связано со стихотворной фразой и вместе с тем не уводило бы нас от стиха как такового, - что стояло бы на границе между фонетикой и семантикой. Это «нечто» есть синтаксис. Стихотворный синтаксис строится в неразрывной связи с ритмом – со строкой и со строфой. Это – синтаксис условный, деформированный. Из простой грамматической формы он становится здесь формантой. Стихотворная фраза есть явление не синтаксическое вообще, а явление ритмико-синтаксическое. Более того – синтаксис в стихе есть явление не только фразеологическое, но и фонетическое: интонация, реализованная в синтаксисе, играет в стихе роль не менее важную, чем ритм и инструментовка, а иногда и более важную. Синтаксис, ее реализующий, членится в стихе не по смысловым делениям, а по ритмическим, то совпадая с ними (строка = фразе), то преодолевая их (enjambement). Таким образом, именно в синтаксисе, рассматриваемом как построение фразовой интонации, мы имеем дело с фактором, связующим язык с ритмом» (Эйхенбаум, 1969, с.328-329).

Таким образом, при анализе данного уровня важно соотнести границы предложения и границы стиха как сегмента текста и обратить внимание на наличие переносов (enjambements, от франц. enjamber ‘перешагнуть’), т.е. несовпадений фразового и ритмического членения в тексте. Как отмечал Ю.Н.Тынянов, подобные несовпадения семантически выделяют слова, находящиеся «по ту и другую сторону» переноса(см. Тынянов, 1965, с. 112 и др.).

Кроме того, для выяснения композиционного построения текста большое значение имеет смена синтаксических конструкций внутри произведения. Приведем один пример.

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песню твоей.
Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна – любовь, что нет любви иной,
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.
И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна – вся жизнь, что ты одна – любовь.
Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!
(А.А. Фет)

Как видим, первые две строки, вводящие экспозицию произведения, четко выделены благодаря наличию простых предложений и расположению главных членов в них: подлежащее следует за сказуемым. Кроме того, здесь можно увидеть два переноса: один, очевидный, с первой строки на вторую (...лежали // Лучи...) и другой – внутри первой строки, где предложение «разрывает» цезура (Сияла ночь. Луной / был полон сад.). Подобные отношения отсутствуют в дальнейшем разворачивании текста, где господствуют сложные предложения, а переносы отсутствуют. Синтаксис подчеркивает и смену объективного плана субъективным (вначале описывается некое событие, затем – внутреннее отношение лирического субъекта к этому событию): если объективный план соотносится с двусоставными конструкциями («сияла ночь», «лежали лучи», «рояль был раскрыт», «струны дрожали», «ты пела», «ты - любовь»), то субъективный – с односоставными («хотелось», «прошло», «веет», «нет»).

В связи с синтаксическим построением необходимо обратить внимание на знаки препинания, как на графическое выражение интонационной и композиционной специфики текста. Так, в приведенном стихотворении Фета строка «Тебя любить, обнять и плакать над тобой» в заключительном повторе получает важное итоговое звучание, на что указывает восклицательный знак. А в стихотворении Ф.И.Тютчева «Накануне годовщины 4 августа 1864 года» многоточия в каждой строфе не только создают впечатление затрудненной речи подавленного горем человека, но и последовательно отделяют содержательный план внутреннего состояния лирического субъекта от обращения к лирическому «ты».

6. АНАЛИЗ МЕТРИЧЕСКОГО УРОВНЯ СТИХОТВОРЕНИЯ

Холшевников В. Е. Что такое русский стих // Стиховедение. Хрестоматия / Составитель Ляпина Л.Е. - М., 1998. – С. 7-49.

Материал для практической работы

(примеры строф взяты из работы В.Е. Холшевникова «Что такое русский стих»)

Дольник (паузник) - количество иктов (ударных слогов) одинаково в каждой строке, интервалы между иктами переменны: 1-2 слога.

Настоящую нежность не спутаешь

Ни с чем, и она тиха.

Ты напрасно бережно кутаешь

Мне плечи и грудь в меха.

А.А. Ахматова

Девушка пела в церковном хоре

О всех усталых в чужом краю,

О всех кораблях, ушедших в море,

О всех, забывших радость свою.

А.А. Блок

Тактовик - более свободный стих с амплитудой колебаний междударных интервалов не в один, а в два слога.

Баллада о гвоздях

Спокойно трубку докурил до конца,

Спокойно улыбку стер с лица.

"Команда во фронт! Офицеры, вперед!"

сухими шагами командир идет.

И слова равняются в полный рост:

" С якоря в восемь. Курс- ост.

У кого жена, дети, брат -

Пишите, мы не придем назад.

Н.С. Тихонов

Днэй б́ык пѣг,

Мѣдленна лѣт арбá,

Нáш бóг бѣг,

Сѣрдце — нáш барабáн.

В.В. Маяковский

Акцентный стих - тактовик с «расшатанной основой, в котором попадают строки с 3-сложными, нулевыми интервалами, реже – и с 4-сложными.

На вербе

(**Чуйка**-устар. старинная верхняя мужская одежда в виде длинного суконного кафтана, распространённая в мещанской среде)

Бородатые чуйки с голодными глазами

Хрипло предлагают "животрепещущих докторов".

Гимназисты поводят бумажными усами,

Горничные стреляют в суконных юнкеров.

Шаткие лари, сколоченные наскоро,

Холерного вида пряники и халва,

Грязь под ногами хлопает так ласково,

И на плечах болтается чужая голова.

Червонные рыбки из стеклянной обители

Грустно-испуганно смотрят на толпу.

"Вот замечательные американские жители -

Глотают камни и гвозди, как крупу!"

Писаря выражаются вдохновенно-изысканно,

Знакомятся с модистками и переходят на ты,

Сгущенный воздух переполнился писками,

Кричат бирюзовые бумажные цветы.

Деревья вздрагивают черными ветками,

Капли и бумажки падают в грязь.

Чужие люди толкуются между клетками

И месят ногами пеструю мазь.

С. Черный (1909 г.)

Логаэд - размер, в строке которого чередуется несколько различных стоп.

Губы мои приближаются

К твоим губам,

Таинства снова свершаются,

И мир как храм.

В.Я. Брюсов

Только в мире и есть, что тенистый

Дремлющих кленов шатер.

Только в мире и есть, что лучистый

Детски задумчивый взор.

Только в мире и есть, что душистый

Милой головки убор.

Только в мире и есть этот чистый

Влево бегущий пробор.

А.А. Фет

Брахиколон - односложный размер (односложник), в котором все слоги ударные.

Бей

тех,

чей

смех,

вей,

рей

сей

снег!

Н.Н. Асеев

Задание для самостоятельной работы

Проанализируйте стихотворение В.В. Маяковского. Охарактеризуйте особенности его ритмической организации. Предложите ритмическую и фонетическую модель произведения

Тучкины штучки

Пльли по небу тучки.

Тучек - четыре штучки:

от первой до третьей - люди,
четвертая была верблюдик.
К ним, любопытством объятая,
по дороге пристала пятая,
от нее в небо синем лоне
разбежались за слоником слоник.
И, не знаю, спугнула шестая ли,
10 тучки взяли все - и растаяли.
И следом за ними, гонясь и сжирав,
солнце погналось - желтый жираф.
[1917-1918) В.В. Маяковский

Теоретический материал для повторения

РИТМ - звуковое строение конкретной стихотворной строки; общая упорядоченность звукового строения стихотворной речи. Частным случаем ритма является метр.

МЕТР (греч. **metron** – мера, размер) - упорядоченное чередование ударных и безударных слогов в стихе, общая схема звукового ритма.

РАЗМЕР – способ звуковой организации стиха; частный случай метра. Так, метр ямба может включать в себя размеры от 1-стопного до 12-стопного (и более) ямба, а также вольный ямб.

В силлабическом стихосложении размер определяется числом слогов, в тоническом - числом ударений, в метрическом и силлабо-тоническом - метром и числом стоп.

По количеству стоп определяется длина размера: двустопный, трёхстопный, четырёхстопный, пятистопный и т.д. Наиболее употребительны короткие размеры.

ИКТ (лат. **ictus** – удар) – ударный слог в стихе. Второе название – арсис. Межиктовый интервал (второе название – тезис) – безударный слог в стихе.

СТОПА – единица длины стиха; повторяющееся сочетание ударных и безударных слогов. Графически стопа изображается с помощью схемы, где « - » - ударный слог, а «v» - безударный.

Двухсложные стопы: ямб и хорей (двухсложники).

Трёхсложные стопы: дактиль, амфибрахий, анапест (трёхсложники).

Четырёхсложные стопы: пеон (четырёхсложники).

ХОРЕЙ (греч. **choreios** - плясовой) - двухсложная стихотворная стопа с ударением на первом слоге. Схема « - v » (первый слог – ударный, второй – безударный)

Мчатся тучи, выются тучи

Невидимкою луна

Освещает снег летучий;

Мутно небо, ночь мутна.

(А.С. Пушкин)

ЯМБ - двухсложная стихотворная стопа с ударением на втором слоге. Наиболее употребительная стопа русского стиха. Схема « v - » (первый слог безударный, второй – ударный).

Основные размеры:

4-стопный, 5-стопный, 6-стопный, вольный разностопный.

Мой дядя самых честных правил,

Когда не в шутку занемог,

Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.

(А.С. Пушкин)

ДАКТИЛЬ (греч. *daktylos* - палец) – трёхсложная стихотворная стопа с ударением на первом слоге. Схема «- vv».

В рабстве спасённое
Сердце народное -
Золото, золото
Сердце народное!

(Н.А. Некрасов)

АМФИБРАХИЙ (греч. *amphibrachys* - с обеих сторон краткий) - трёхсложная стихотворная стопа с ударением на втором слоге. Схема «v - v».

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

(М.Ю. Лермонтов)

АНАПЕСТ (греч. *anapaistos* - отраженный, т.е. обратный дактилю) - трёхсложная стихотворная стопа с ударением на последнем слоге. Схема «vv - ».

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастья есть.

(А. Блок)

ПЕОН – четырёхсложная стихотворная стопа с 1-м ударным и 3-мя безударными слогами. В зависимости от того, на какой слог стопы приходится ударение, различаются пеоны на 1-й (- vvv), 2-й(v- vv), 3-й (vv-v) и 4-й слог стопы (vvv -). Пеоны часто представляет собой частный случай ямба и хоря.

Спите полумёртвые увядшие цветы,
Так и не узнавшие расцвета красоты,
Близ путей заезженных возвращённые творцом,
Смятые невидевшим тяжёлым колесом

(К.Д. Бальмонт)

Не думай о секундах свысока.
Наступит время, сам поймёшь, наверное, -
Свистят они, как пули у виска,
Мгновения, мгновения, мгновения.

(Р. Рождественский)

ПЕНТОН (пяτισложник) – стихотворный размер из пяти слогов с ударением на 3 слог. Пентон разработан А.В. Кольцовым и употребляется только в народных песнях. Рифма, как правило, отсутствует. Схема «vv - vv»

Не шуми ты, рожь,
Спелым колосом!
Ты не пой, косарь,

Про широку степь!

(А.В. Кольцов)

ПИРРИХИЙ - стопа из двух кратких (в античном стихосложении) или двух безударных (в силлабо-тоническом) слогов. Пиррихием условно называют пропуск ударения на ритмически сильном месте в хорее и ямбе.

Три девицы под окном

Пряли поздно вечерком...

(А.С. Пушкин)

ТРИБРАХИЙ – пропуск ударения в трёхсложном размере на первом слоге («Неповторимая дней благодать...»).

АНАКРУЗА (греч. **anакrusic** - **отгалкивание**) - метрически слабое место в начале стиха перед первым иктом (ударным слогом), обычно постоянного объема. На анакрузу часто падает сверхсхемное ударение. Анакрузой также называют безударные слоги в начале стиха.

Русалка плыла по реке голубой,

Озаряема полной луной;

И старалась она доплеснуть до луны

Серебристую пену волны.

(М.Ю. Лермонтов)

СВЕРХСХЕМНОЕ УДАРЕНИЕ - ударение на слабом месте стихотворного метра («Дух отрицанья, дух сомненья» - М. Ю. Лермонтов).

Когда я ночью жду её прихода,

Жизнь, кажется, висит на волоске.

Что почести, что юность, что свобода

Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

(А. Ахматова)

СПОНДЕЙ - стопа ямба или хорее со сверхсхемным ударением. Как результат, в стопе может быть два ударения подряд.

Швед, русский - колет, рубит, режет.

Бой барабанный, клики, скрежет,

Гром пушек, топот, ржанье, стон,

И смерть, и ад со всех сторон.

(А.С. Пушкин)

УСЕЧЕНИЕ - неполная стопа в конце стиха или полустишия. Усечение, как правило, присутствует при чередовании в стихах рифм из слов с ударением на различных слогах от конца (например, женских и мужских рифм).

Горные вершины

Спят во тьме ночной;ü

Тихие долины

Полны свежей мглой...ü

(М.Ю. Лермонтов)

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ (от старофранцузской поэмы об Александре Македонском) - французский 12-сложный или русский 6-стопный ямб с цезурой после 6-го слога и парной рифмовкой; основной размер крупных жанров в литературе классицизма.

Надменный временщик, и подлый и коварный,

Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
Неистовый тиран родной страны своей,
Взнесенный в важный сан пронырствами злодей!
(К.Ф. Рылеев)

ГЕКСАМЕТР (греч. **hexametros** - **шестимерный**) - стихотворный размер античной эпической поэзии: шестистопный дактиль, в котором первые четыре стопы могут заменяться спондеями (в силлабо-тонических имитациях - хорееми). Гекзаметр - самый популярный и престижный античный размер, изобретение которого приписывали самому Аполлону - богу, покровительствующему поэзии. У эллинов этот размер ассоциировался с шумом набегающей на берег волны. Гекзаметром написаны величайшие поэмы Гомера "Илиада" и "Одиссея"(7 век до н.э.), Вергилия "Энеида", а также гимны, поэмы, идиллии и сатиры многих античных поэтов. Возможно до 32-х ритмических вариаций гекзаметра.

Примеры схем:

-vv-vv-//vv-vv-vv-v ; -vv-vv-v//v-vv-vv-v ("v" - безударная часть, "-" - ударная часть, "/" - слогораздел)

В русскую поэзию гекзаметр ввёл В.К. Тредиаковский, а закрепили Н. И. Гнедич (перевод "Илиады"), В. А. Жуковский (перевод "Одиссеи"), А.Дельвиг.

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распростер их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам (совершалася Зевсова воля),-
С оного дня, как, воздвигшие спор, вспылали враждою
Пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный.
(Гомер «Илиада». Пер. Н. Гнедич)

ПЕНТАМЕТР - вспомогательный метр античного стихосложения; составная часть элегического дистиха, в котором первый стих - гекзаметр, второй - пентаметр. Фактически, пентаметр представляет собой гекзаметр с усечениями в середине и в конце стиха.

Схема: -vv-vv-//vv-vv-. В чистом виде пентаметр не употреблялся.

ЛОГАЭД (греч. **logaoidikos** - **прозаически-стихотворный**) - стихотворный размер, образуемый сочетанием неодинаковых стоп (например, анапестов и хореев), последовательность которых правильно повторяется из строфы в строфу.

Логаэды - основная форма античной песенной лирики, а также хоровых партий в трагедиях. Часто логаэдические размеры назывались в честь их создателей и пропагандистов: алкеев стих, сапфический стих, фалекий, адоний и др.

Будем жить и любить, моя подруга,
Воркотню стариков ожесточённых
Будем в ломанных грош с тобою ставить...
Г.В. Катулл

Логаэдами писали и многие русские поэты. Как пример, логаэд с чередованием 3-стопного дактиля и 2-стопного ямба.

Губы мо/и прибли/жаются
К твоим /губам,
Таинства снова свершаются,
И мир как храм.
В.Я. Брюсов

Примеры

Двустопный ямб

Четырёхстопный ямб

Играй,/ Адель,

Не знай печали;

Хариты, Лель

Тебя венчали...

(А.С. Пушкин)

О па/мять сер/дца! Ты /сильней/

Рассудка памяти печальной

И часто сладостью своей

Меня в стране пленяешь дальней.

(К. Н. Батюшков)

Двустопный хорей

Четырёхстопный хорей

Аты-/баты,

Шли солдаты,

Аты-баты

На базар..

(народн.)

Буря / мглою/ небо/ кроет,

Вихри снежные крутя;

То, как зверь, она завоет,

То заплачет, как дитя...

(А.С. Пушкин)

Двустопный амфибрахий

Трёхстопный амфибрахий

Пусть сосны /и ели

Всю зиму торчат,

В снега и метели

Закутавшись спят.

(Ф.И. Тютчев)

Средь шумно/го бала /случайно,

В тревоге мирской суеты,

Тебя я увидел, но тайна,

Твои покрывала черты.

(А.К. Толстой)

Трёхстопный анапест

Четырёхстопный дактиль

Что ты жа/дно глядишь /на доро/гу

В стороне /от весё/лых подруг?

Знать, забило сердечко тревогу -

Всё лицо твоё вспыхнуло вдруг.

(Н.А. Некрасов)

Утро ту/манное, /утро се/дое,
Нивы пе/чальные, /снегом по/крытые,
Нехотя вспомнишь и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые.

(И.С. Тургенев)

Пример сверхдлинного размера (12-стопный ямб)

Близ мед/литель/ного /Нила, /там, где/ озе/ро Ме/рида,/ в царстве/ пламен/ного /РА,
Ты давно меня любила, как Озириса Изиды, друг, царица и сестра!

(В.Я. Брюсов)

7. УРОВЕНЬ КОМПОЗИЦИИ

Композицию «Поэтический словарь» А.Квятковского определяет как «закономерное, мотивированное расположение деталей в крупных частях художественного произведения и взаимное соотношение этих деталей» (Квятковский, 1966, с. 137). Задачи анализа композиции поэтического текста четко сформулировал С.Бернштейн в статье «Эстетические предпосылки теории декламации»: «Очевидно, что композиционный анализ стихотворения должен установить, на какие части разделяется стихотворение, какую роль играют в его членении отдельные факторы материала (фонетические, синтаксические, семантические), каковы способы разграничения частей и их объединения в художественное целое. Но на первом плане неизменно должен стоять вопрос о динамике стихотворения, о воплощенной в нем смене чувств напряжения и разряжения» (Хрестоматия, 1976, с. 254). В.М.Жирмунский также подчеркивал, что изучение композиции имеет целью выяснить те художественные принципы, которыми определяется в произведении искусства его внешнее построение, распределение или расположение в нем художественного материала.

Поскольку материалом поэзии является язык, основной задачей становится выяснение тех фактов языка, в которых прежде всего осуществляется композиционное задание. «Композиция лирического стихотворения одновременно предполагает закономерное расчленение и фонетического, и синтаксического, и тематического материала» (Хрестоматия, 1976, с. 215-216). Добавим, что не следует смешивать понятия композиции и архитектоники стихотворения: «строфический строй стихотворения составляет его архитектуру; распределение же самого текста внутри строф есть искусство композиции» (Квятковский, 1966, с. 137), – однако на строфическое членение текста, безусловно, нужно опираться в композиционном анализе. Если же перед нами текст, не имеющий разбиения на строфы, «его можно рассматривать как одну строфу, с разной степенью внутренней упорядоченности» (Лотман, 1994, с. 188).

Таким образом, композиционный анализ должен объединять наблюдения над уже рассмотренными уровнями текста. В качестве примера приведем анализ пушкинского стихотворения, предложенный в пособии С.А.Матяш и Т.Т.Савченко (см. Матяш, 1982, с. 36 след.).

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит –
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить... И глядь – как раз – умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля –
Давно, усталый раб, замыслил я побег

В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Стихотворение делится на два четверостишия, четко противопоставленные друг другу на ритмическом, фонетическом, грамматическом и лексическом уровнях. Во-первых, противопоставленность задает ритм. Первый катрен отмечен спондеями в первой и четвертой строках. В «середине» его – правильный шестистопный ямб, но инерция ритма разрушается двумя enjambement'ами: «уносит / Частичку бытия» и «вдвоем / Предполагаем жить». Таким образом, в первой части наблюдаем ритмико-синтаксическое движение. Во второй части, напротив, шестая и восьмая строки отмечены пиррихиями, а переносы отсутствуют. Благодаря этому строка «На свете счастья нет...» предваряется глубокой паузой и завершается такой же. Именно эта строка является композиционной вершиной стихотворения. В ее пределах находятся ключевые существительные «счастье», «покой» и «воля», которые анаграммируются в тексте. Шестая строка содержит сюжетный поворот, также выделенный ритмически: здесь пропущено два метрических ударения, стих не имеет цезуры и синтаксических пауз.

Кроме того, в первой части преобладает глагольная лексика, тогда как во второй «сконцентрированы» прилагательные. При этом из 10 глагольных форм и слов со значением глагольности («глядь») восемь указывают на постоянно повторяющееся действие в настоящем (несовершенный вид). Две формы совершенного вида: будущее «умрем» и прошедшее «замыслил» замыкают две части стихотворения, также подчеркивая их противопоставленность.

Анализ композиции предполагает не только поиск средств, противопоставляющих части текста друг другу, но и элементов, связывающих части целого, в том числе повторяющихся. В.М. Жирмунский отмечает следующие виды повторений:

- в начале каждого ряда («анафора», или «единоначатие»);
- в конце каждого ряда («эпифора»);
- в конце первого ряда и в начале второго («эпанастрофа», или «стык»);
- в начале первого ряда и в конце второго («эпаналепсис» или «аналепсис» - «кольцо»).

При этом под «рядами» понимаются и большие, и малые ритмические единицы: полустишия, стихи, периоды (каждый из двух стихов), строфы.

Так, примером лексической анафоры, связывающей два стиха, может служить лермонтовское «клянусь я первым днем творенья, клянусь его последним днем»(см. Хрестоматия 1976: 215-216). Звуковую анафору, соединяющую две части, можно усмотреть в стихотворении А.С.Пушкина «Зорю бьют...», где фонологический параллелизм <з-р-у> - <з-р-у> // <зв> - <зв> поддерживает семантическую общность первого и шестого стихов (подробнее о композиции этого текста см. Лотман, 1972, с. 160-161).

Напомним, что анализ композиции не может быть самоцелью, но должен быть направлен на прояснение и, в конечном счете, на фактическое подтверждение основной идеи стихотворения. Поэтому полезно, приступая к анализу текста, обозначить эту основную идею, чтобы четко представлять себе предмет исследовательского поиска. В связи с этим укажем еще на существующее в науке различие анализа и интерпретации текста: первым мы занимаемся тогда, когда общий смысл текста ясен и поддается пересказу, и мы на основе этого понимания хотим лучше понять отдельные его элементы; второе выступает в случае «темноты», трудности текста. Анализ может содержать элементы интерпретации. При анализе мы движемся от целого к частям, при интерпретации – наоборот (см. Гаспаров, 2001, с. 25).

Ко всему сказанному остается добавить, что не все уровни поэтического текста могут быть в равной степени активны в создании художественного композиционного напряжения.

Усилия исследователя должны быть направлены на поиски доминанты – того уровня или отдельного компонента текста, «который приводит в движение и определяет отношения всех прочих компонентов» (Хрестоматия, 1976, с. 275). Критерием для выявления доминанты может служить, прежде всего, повторяемость, высокая частота употребления того или иного элемента в тексте (см. Бабенко, 2003, с. 216). Однако чтобы понять, что именно является художественным «двигателем» того или иного произведения, необходимо последовательно рассмотреть все уровни его структуры.

7.1. Композиция произведения

Архитектоника текста

Теория по теме (По материалам пособия Николиной Н.А. Филологический анализ текста. - М.: Издательский центр «Академия», 2003).

Художественный текст представляет собой коммуникативное, структурное и семантическое единство, что проявляется в его композиции.

Композиция художественного текста — «взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств». Это построение произведения, определяющее его целостность, завершенность и единство. Композиция текста обусловлена авторскими интенциями, жанром, содержанием литературного произведения. Она представляет собой «систему соединения» всех его элементов. Эта система имеет и самостоятельную содержательность, которая должна раскрываться в процессе филологического анализа текста. Его объектом могут служить разные аспекты композиции:

1) **архитектоника, или внешняя композиция текста**, — членение его на определенные части (главы, абзацы, строфы и пр.), их последовательность и взаимосвязь;

2) **система образов персонажей художественного произведения**;

3) **смена точек зрения в структуре текста**; так, по мнению Б.А.Успенского, именно проблема точки зрения составляет «центральную проблему композиции»; рассмотрение в структуре текста разных точек зрения в соотношении с архитектурой произведения позволяет выявить динамику развертывания художественного содержания;

4) **система деталей, представленных в тексте** (композиция деталей); их анализ дает возможность раскрыть способы углубления изображаемого;

5) **соотнесенность друг с другом и с остальными компонентами текста его внесюжетных элементов** (вставных новелл, лирических отступлений).

При анализе композиции необходимо, прежде всего, разграничивать **внешнюю композицию (архитектонику) и внутреннюю композицию**. Если внутренняя (содержательная) композиция определяется прежде всего системой образов-характеров, особенностями конфликта и своеобразием сюжета, то внешняя композиция — это членение текста, характеризующегося непрерывностью, на дискретные единицы. Композиция, следовательно, есть проявление значимой прерывистости в непрерывности.

Границы каждой композиционной единицы, выделяемой в тексте, четко заданы, определены автором (главы, части, и др.), это организует и направляет восприятие читателя. Архитектоника текста «служит способом "порционирования" смысла; с помощью... композиционных единиц автор указывает читателю на объединение, или, наоборот, расчленение элементов текста (а значит, его содержания)». Не менее значимо и отсутствие членения текста или его развернутых фрагментов. Немаркированность композиционных единиц подчеркивает целостность пространственного континуума, принципиальную недискретность организации повествования, недифференцированность, текучесть картины мира повествователя или персонажа, см., например, «поток сознания».

Каждая **композиционная единица характеризуется приемами выдвижения**, которые обеспечивают выделение важнейших смыслов текста и активизируют внимание его адресата. Это, во-первых, различные графические выделения, во-вторых, повторы языковых единиц разных уровней, в-третьих, сильные позиции текста или его композиционной части. **К сильным позициям текста** традиционно относятся заглавия, эпиграфы, начало и конец произведения (части, главы, главки). С их помощью автор подчеркивает наиболее значимые для понимания произведения элементы структуры и одновременно определяет основные «смысловые вехи» той или иной композиционной части (текста в целом). Единицы архитектуры являются, таким образом, единицами текстовой структуры, в процессе филологического анализа они должны рассматриваться с учетом эстетической организованности целого.

Различают **два основных вида членения текста: объемно-прагматическое и контекстно-вариативное** (см. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. — СПб., 1999. — С. 205).

Объемно-прагматическое членение учитывает, во-первых, объем произведения, а во-вторых, особенности восприятия читателя (именно оно организует его внимание). Основными единицами в этом случае выступают том, часть, глава, отбивка, абзац. Объемно-прагматическое членение взаимодействует с членением **контекстно-вариативным**, в результате которого, во-первых, различаются контексты, организованные авторской речью (**речью повествователя**), и контексты, содержащие «чужую» речь — **речь персонажей** (их отдельные реплики, монологи, диалоги); во-вторых, описание, повествование и рассуждение. Эти композиционные формы вычленяются, как мы видим, уже с учетом субъекта речи.

Оба вида членения взаимообусловлены и последовательно раскрывают содержательно-концептуальную информацию текста. **Объемно-прагматическое членение** может использоваться как способ выделения точки зрения персонажа, может подчеркивать динамику повествования, передавать особенности течения времени, выражать эмоциональную напряженность.

«Каждое новое соположение в тексте, увиденное читателем, видоизменяет смысловые ракурсы сопологаемых компонентов и тем самым открывает возможности для новых соположений, которые, в свою очередь, создают новые смысловые повороты, новые конфигурации смысловых планов. Широкое распространение в русской литературе конца XX в. техники монтажа и коллажа, с одной стороны, привело к усилению фрагментарности текста, с другой — открыло возможности новых комбинаций «смысловых планов».

В особенностях архитектуры текста проявляется такой его важнейший признак, как **связность**. Выделенные в результате членения отрезки (части) текста соотносятся друг с другом, «сцепляются» на основе общих элементов. Различаются два вида связности: **когезия и когерентность** (термины предложены В. Дресслером (Дресслер В. Синтаксис текста // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. VIII: Лингвистика текста. — М., 1978).

Когезия (от лат. *cohaesi*— «быть связанным»), или локальная связность, — связность линейного типа, выражаемая формально, преимущественно языковыми средствами. Она базируется на местоименной субституции, лексических повторах, наличии союзов, соотнесенности грамматических форм и др. См., например:

Зимой Левицкий проводил все свое свободное время в московской квартире Данилевских, летом стал приезжать к ним на дачу в сосновых лесах по Казанской дороге.

Он перешел на пятый курс, ему было двадцать четыре года, но у Данилевских... все... звали его Жоржем и Жоржиком.

(И.А.Бунин)

Когезия определяет **непрерывность семантического континуума в тексте**.

Когерентность (от лат. *cohaerentia*— «сцепление»), или глобальная связность, — связность, нелинейного типа, объединяющая элементы разных уровней текста (например,

заглавие, эпиграф, «текст в тексте» и основной текст и др.). Важнейшие средства создания когерентности — повторы (прежде всего слов с общими семантическими компонентами) и параллелизм.

В художественном тексте возникают семантические цепочки — ряды слов с общими семами, взаимодействие которых порождает новые смысловые связи и отношения, а также «приращения смысла».

Развертывание семантических рядов (цепочек), их расположение и соотношение могут рассматриваться как семантическая композиция текста, учет которой значим для его интерпретации. Так, например, в рассказе И.А. Бунина «В одной знакомой улице» взаимодействуют ряды лексических единиц с семами «молодость», «память», «холод», «жар», «старость», «страсть», «свет», «темнота», «забвение», «существование / несуществование». В тексте они образуют семантические оппозиции «молодость — старость», «память — забвение», «жар — холод», «свет — тьма», «существование — несуществование».

В единицах, входящих в противопоставленные друг другу ряды, актуализируются периферийные и ассоциативные семы, их семантика постепенно усложняется и обогащается. В финале рассказа доминируют слова с семами «забвение» (Больше ничего не помню) и «несуществование» (Ничего больше и не было). Вынесенные в сильную позицию текста, они характеризуют жизнь повествователя как длительность, противопоставленную отдельным мгновениям—свиданиям «в старом доме» в юности. Это противопоставление соотносится с ключевой пространственной оппозицией рассказа — Париж — Москва. В воспоминаниях повествователя, напротив, концентрируются лексические единицы с семами «тепло», «свет», «страсть», «счастье». Именно воспоминания, в отличие от «настоящего», наделяются рассказчиком реальностью, только мгновения прошедшего признаются истинным существованием.

Любой художественный текст пронизан семантическими перекличками, или повторами, поэтому рассмотрение семантической композиции — необходимый этап филологического анализа. Он особенно важен для анализа «бессюжетных» текстов, текстов с ослабленными причинно-следственными связями компонентов, текстов, насыщенных сложными образами. Выявление в них семантических цепочек и установление их связей — ключ к интерпретации произведения.

Итак, композиция литературного произведения базируется на такой важнейшей категории текста, как связность. В то же время повтор актуализирует отношения сопоставления и противопоставления: в сходстве проявляется контраст, а в противопоставлении — сходство. Повторы и оппозиции (противопоставления) определяют смысловую структуру художественного текста и являются важнейшими композиционными приемами.

Понятие композиции используется в современной лингвостилистике применительно к различным уровням текста: так, исследователями выделяются:

- метрическая композиция (в стихотворных текстах),
- семантическая композиция, уже упоминавшаяся выше,
- грамматическая композиция (чаще всего синтаксическая).

В основе этих типов композиции лежит представление о сочетании в определенной последовательности и взаимодействии в рамках текста разных метрических форм, смыслов (семантическая композиция), грамматических форм, синтаксических конструкций (грамматическая композиция) и др. В этом случае в центре внимания оказываются прежде всего речевые средства, организующие текст как частную динамическую систему.

Термин «композиция» в современной филологии **оказывается** в результате **многозначным**, что затрудняет его использование, см., например, мнение В. Тюпы: «В наиболее привычном смысле "построение" чего-либо целого из каких-либо частей — от

"композиции фразы" до "композиции характера" — это вполне пустой термин, безболезненно, но и неэффективно приложимый к любому уровню организации литературного произведения». Однако это базовое литературоведческое понятие в том случае, если оно используется для обозначения построения текста или его элементов как системы взаимосвязанных единиц, может быть эффективным на двух этапах филологического анализа:

во-первых, на этапе знакомства с текстом, когда необходимо четко представить себе его архитектуру как выражение авторских интенций;

во-вторых, на завершающем этапе анализа: содержательность композиционной формы определяется на основе рассмотрения внутритекстовых связей разных элементов произведения, его субъектной и пространственно-временной организации, на основе выявления ведущих приемов построения текста (повторов, лейтмотива, контраста, параллелизма, монтажа и др.).

Для анализа композиции художественного текста необходимо уметь:

- выделять в его структуре значимые для интерпретации произведения повторы, служащие основой когезии и когерентности;
- выявлять семантические переключки в частях текста;
- выделять языковые сигналы, маркирующие композиционные части произведения;
- соотносить особенности членения текста с его содержанием и определять роль дискретных композиционных единиц в составе целого;
- устанавливать связь повествовательной структуры текста как его «глубинной композиционной структуры» (Б.А. Успенский) с его внешней композицией.

7.2. Композиция стихотворения как фактор его целостности

Семантико-композиционное единство стихотворения

Мы уже убедились, что все факторы особой упорядоченности поэтического текста обращены в конечном итоге как к структурной стороне стихотворения, так и к содержательной (ещё раз вспомним определение Ю. М. Лотмана: «Стихотворение – сложно построенный смысл»). Подчеркнём, что элементы поэтического текста выражают необходимое значение только в составе единой композиции, единой художественно закономерной организации стихотворения.

Структурные элементы композиции:

- размер (метр) и ритм;
- строфическая организация стихотворения;
- рифмовка; - звуковая организация (инструментовка);
- параллелизм отдельных элементов построения, наличие композиционных повторов, внутрестиховых пауз и переносов;
- наличие заглавия и послетекстовых (затекстовых) элементов).

Материал для анализа

1. Как название одноимённых стихотворений Ф. Тютчева и К. Бальмонта определяет их композицию? В чем сходство и различие структурно-семантической организации и концептуального смысла этих текстов?

Ф. Тютчев

Два голоса

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,

Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!
Над вами светила молчат в вышине
Под вами могилы – молчат и оне.
Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги:
Бессмертье их чуждо труда и тревоги;
Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть конец.
Мужайтесь, боритесь, о храбрые други
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба.
Пуускай Олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побеждённый лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

К. Бальмонт

Два голоса

Скользят стрижи в лазури неба чистой.
В лазури неба чистый горит закат.
В вечерний час как нежен луг росистый!
Как нежен луг росистый, и пруд, и сад! –
Вечерний час – предчувствие полночи.
В предчувствии полночи душа дрожит
Пред красотой минутной плачут очи
Как горько плачут очи! Как миг бежит!

2. В чем сходство и различие структурно-семантического строя одноименных сонетов К. Бальмонта и И. Бунина?

К.Бальмонт

Вечер

Когда сполна исчерпаешь свой день,
Работой и восторгом полноценным,
Отраден вечер с ликом мира тенным,
Иходишь сам легко в него, как тень.
Он веселился, рьяный конь-игрень,
Он ржал, звеня копытом, в беге пенном.
Зачем бы в миге стал он мига пленным?
Приди, о Ночь, и мглой меня одень.
Из твоего, ко Дню, я вышел мрака.
Я отхожу с великой простотой,
Как тот закат, что медлит над водой.
Зажглась звезда. От Неба ждал я знака.
Как сладко рдеть и ощущать свой пыл.
Как сладко не жалеть, что ты лишь был.

И.Бунин

Вечер

О счастье мы всегда лишь вспоминаем.

А счастье всюду. Может быть, оно

Вот этот сад осенний за сараем

И чистый воздух, льющийся в окно.

В бездонном небе лёгким белым краем

Встаёт, сияет облако. Давно

Слежу за ним... Мы мало видим, знаем,

А счастье только знающим дано.

Окно открыто. Пискнула и села

На подоконник птичка. И от книг

Усталый взгляд я отвожу на миг.

День вечереет, небо опустело.

Гул молотилки слышен на гумне...

Я вижу, слышу, счастлив. Всё во мне.

КОНТРОЛЬНО-ИЗМЕРИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Задания по курсу

1. Что такое смысловые связи в тексте и как они формируются?
2. Прочитайте стихотворение В. Хлебникова «Перевертень». Проанализируйте особенности связности стихотворения.
3. Найдите в тексте стихотворения В. Хлебникова «Перевертень» палиндромы (слова, одинаково читающиеся справа налево и слева направо) и определите их текстовые функции.
4. Сравните изображение одной затекстовой ситуации (грозы) в стихотворениях Н. Заболоцкого «Гроза» и «Гроза идет». Выявите их денотативную и пропозициональную структуру, определите тип логико-смысловых отношений, связывающих текстовые пропозиции.
5. Прочитайте стихотворение А.С. Пушкина «Я Вас любил». Сформулируйте его основную тему. Выпишите лексику, участвующую в развитии основной темы в этом стихотворении. Выявите отображенные в тексте ситуации, определите логико-смысловые отношения, связывающие их, опишите денотативную и пропозициональную структуру текста.
6. Пользуясь материалом лекций, работ Кормана, Бахтина, Хализева, раскройте такие понятия, как автор, творческая позиция автора, субъектная организация текста объектная организация текста, назовите известные вам виды субъектов повествования.
7. Назовите и охарактеризуйте общенаучные методы анализа художественного текста (см. учебник Н.С. Болотновой).
8. Воспользовавшись методом моделирования, проанализируйте стихи, предложенные в разделе «Материал для практической работы». Постарайтесь понять и объяснить, как ритмическая, звуковая организация стихотворения помогает поэту передать идею текста, эмоциональное состояние лирического героя.

Моделирование – метод, основанный на составлении моделей текста или его отдельных фрагментов, чаще всего моделей интонационно- синтаксических и ритмических, возможно логико-смысловое моделирование текста с учетом его лексической структуры, а также моделирование текстовых ассоциативно-смысловых полей ключевых слов (определение Н.С. Болотновой).

Ознакомьтесь с теоретическим материалом для повторения (Холшевников) Вспомните определение таких понятий, как размер, стопа, ритм, рифма, строфа. Какие виды стоп существуют в силлабо-тоническом стихосложении. Вспомните размеры, которые занимают промежуточное положение между силлабо-тонической и тонической системами стихосложения.

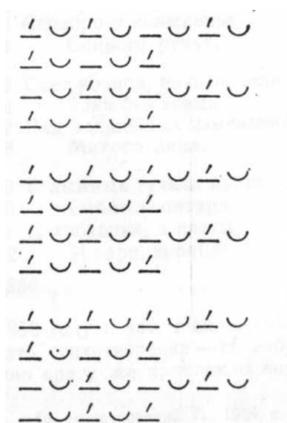
Прежде чем выполнять работу, познакомьтесь с фрагментом работы А.Б. Муратова, в которой представлена **ритмическая и фонетическая модель стихотворения А.А. Фета «Шепот, робкое дыханье»**. (Муратов А.Б. Стихотворение А. А. Фета "Шепот, робкое дыханье..."// Анализ одного стихотворения: межвуз. сб. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985 - С. 162-171).

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,

И лобзания, и слезы,

И заря, заря!..

«Мелодический строй и развитие общей поэтической темы стихотворения определяются, однако, не только синтаксическими и семантическими его особенностями, по, как мы уже отмечали, и особенностями ритмическими. Они тоже придают эмоционально-смысловое единство стихотворению и участвуют в развитии его общей темы. Стихотворение написано разностопным (4343) хореем; но в ритмическом отношении в нем есть несколько немаловажных особенностей:

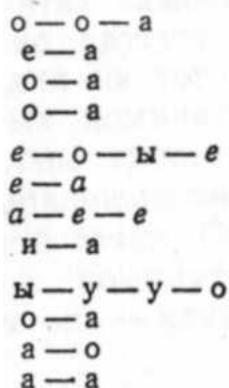


Нетрудно заметить вполне ясную метрическую уравновешенность стихотворения, придающую ему размеренный ритм. Его хореическая основа очевидна, ибо первая стопа каждого стиха (кроме стихов 3, 11, 12) имеет сильное ударение. Четко обозначая начало стиха, оно способствует и четкому его выделению—характерный признак стихотворения напевного мелодического типа.

Хореическая инерция ослабляется лишь в последних двух стихах, которые тем самым опять-таки выделяются как заключительные. Единообразный напевный ритм создается и метрической однотипностью четных стихов. Благодаря ей все короткие стихи ритмически связываются в пределах стихотворения. Метрические вариации четырехстопного хорей, создающиеся в нечетных стихах за счет пиррихий, как бы приглушаются постоянным возвращением к метрической схеме —V—V— в четных стихах. Эта общая ритмическая инерция стихотворения (разрушаемая опять-таки лишь в последнем стихе) имеет тенденцию к установлению мелодического единства. Оно подкрепляется и оригинальной рифмой.

В стихотворении чередуются женские и мужские рифмы, но мужские рифмы (в четных стихах) связаны друг с другом ассонансным) - а (соловья — ручья — конца — лица — янтаря — заря). Однако мелодическое единство не разрушает строфичности, " которая создается за счет того, что пятый и девятый стихи—, полноударный четырехстопный хорей: начала второй и третьей строф, таким образом, выделяются и одновременно связываются друг с другом на фоне общей ритмической инерции.

Так в ритмической структуре стихотворения находят свое выражение уже отмеченные две интонационные инерции: одна распределяет мелодическое единство стихотворения, другая выделяет строфы как относительно самостоятельные части целого.



Звуковой состав стихотворения тоже тяготеет к мелодическому единству. См. на распределение гласных звуков в ударной позиции. Ассонансная основа стихотворения очевидна: его звуковой состав ограничен в пределах строф, а распределение гласных звуков фонетически связывает слова в единый, плавно изменяющийся эвфонический ряд».

9. Опираясь на исследования С. Бочарова, Ю.М. Лотмана, В. Марковича охарактеризуйте субъектную организацию романа "Евгений Онегин".

Какова позиция автора в произведении?

Назовите субъекты повествования, охарактеризуйте их отношения с автором (здесь под автором мы будем понимать некий взгляд *на* действительность, выражением которого является все произведение).

С.Г. Бочаров в книге "Поэтика Пушкина" отмечает, что в романе особую роль играет "сослагательное наклонение": "Обычный путь построения ситуаций в романе - это именно два варианта, падающих "налево и направо" от некоей сюжетно-композиционной оси". Найдите в тексте подобные варианты.

Как Вы понимаете жанровое определение пушкинского произведения - "роман в стихах"?

Охарактеризуйте образ автора, лирическое начало в романе "Евгений Онегин".

Почему С.Г. Бочаров говорит, что "лирика "я" в романе куда эмпиричнее, «необобщеннее», чем собственно лирика Пушкина"? Ответ аргументируйте текстом.

Литература

1. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. - М., 1974.
2. Лотман Ю.М. Пушкин А.С.: Исследования и статьи. - М., 1996.
3. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. - Л., 1983.
4. Маркович В.М. Сон Татьяны в поэтической структуре "Евгения Онегина"/ В сб. Маркович В.М. Пушкин и **Лермонтов** в истории русской литературы. Статьи разных лет.- СПб, 1997.
5. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности/ В кн.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979. - С.7-181(или др. издание это» работы).
6. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. - М.: Просвещение 1972 (гл.: "Разные значения слова "автор" , "Автор биографический и автор как художественный образ", "Автор и субъектная организация произведения", "Автор \ сюжетно-композиционная организация произведения").
7. Хализев Е.А. Автор и его присутствие в произведении. Типы авторской эмоциональности / В кн.: Хализев Е.А. Теория литературы. - М.: ВШ, 2000. - С. 54-79.

Фонд типовых тестовых заданий

Лингвоцентрический подход к анализу текста – это:

- изучение функционирования языковых единиц и категорий в условиях текста.
- изучение текста как продукта творческой деятельности.
- изучение текста в аспекте его порождения и восприятия, воздействия на читателя и в деривационном аспекте.

Антропоцентрический подход к анализу текста – это:

- изучение функционирования языковых единиц и категорий в условиях текста.
- изучение текста как продукта творческой деятельности.
- изучение текста в аспекте его порождения и восприятия, воздействия на читателя и в деривационном аспекте.

Текстоцентрический подход к анализу текста – это:

- изучение функционирования языковых единиц и категорий в условиях текста.

- изучение текста как продукта творческой деятельности.
- изучение текста в аспекте его порождения и восприятия, воздействия на читателя и в деривационном аспекте.

Развертывание – это:

- механизм текстообразования, связанный с переходом с глубинного (содержательного) уровня текста на его поверхностный (лексико-грамматический) уровень.
- механизм текстообразования, связанный с переходом с поверхностного (лексико-грамматического) уровня текста на глубинный (содержательный).

Свертывание – это:

- механизм текстообразования, связанный с переходом с глубинного (содержательного) уровня текста на его поверхностный (лексико-грамматический) уровень.
- механизм текстообразования, связанный с переходом с поверхностного (лексико-грамматического) уровня текста на глубинный (содержательный).

ТЕСТ «СТИХОТВОРНЫЕ РАЗМЕРЫ»

Вариант 1

1. *Укажите, как называется двусложный размер стиха с ударением на первый слог.*

- А) хорей
- Б) ямб
- В) дактиль
- Г) амфибрахий

2. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя...

- А) ямб
- Б) хорей
- В) дактиль
- Г) амфибрахий

3. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную...

- А) анапест
- Б) ямб
- В) дактиль
- Г) амфибрахий

4. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Опять стою я над Невой,
И снова, как в былые годы,
Смотрю и я, как бы живой,
На эти дремлющие воды...

- А) хорей
- Б) анапест
- В) амфибрахий
- Г) ямб

5. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Не ветер бушует над бором,
Не с гор побежали ручьи -
Мороз-воевода дозором
Обходит владенья свои...

- А) анапест
- Б) амфибрахий
- В) дактиль
- Г) хорей

6. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

О, весна без конца и без краю —

Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

- А) анапест
- Б) ямб
- В) дактиль
- Г) амфибрахий

7. Укажите, как называется трёхсложный размер стиха с ударением на второй слог.

- А) дактиль
- Б) хорей
- В) анапест
- Г) амфибрахий

Вариант 2

1. Укажите, как называется двусложный размер стиха с ударением на второй слог.

- А) хорей
- Б) анапест
- В) дактиль
- Г) ямб

2. Укажите, каким размером написано стихотворение:

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немойю,
Засветилось на том берегу...

- А) амфибрахий
- Б) дактиль
- В) анапест
- Г) хорей

3. Укажите, каким размером написано стихотворение:

Наряжены мы вместе город ведать,
Но, кажется, нам не за кем смотреть...

- А) ямб
- Б) хорей
- В) дактиль
- Г) анапест

4. Укажите, каким размером написано стихотворение:

Как хорошо ты, о море ночное,-
Здесь лучезарно, там сизо-темно...
В лунном сиянии, словно живое,
Ходит, и дышит, и блещет оно...

- А) анапест
- Б) дактиль
- В) ямб
- Г) хорей

5. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,
С красивой силой в движеньях,
С походкой, со взглядом цариц...

- А) хорей
- Б) дактиль
- В) анапест
- Г) амфибрахий

6. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

В небе тают облака,
И, лучистая на зное,
В искрах катится река,
Словно зеркало стальное...

- А) хорей
- Б) ямб
- В) дактиль
- Г) амфибрахий

7. *Укажите, как называется трёхсложный размер стиха с ударением на первый слог.*

- А) анапест
- Б) амфибрахий
- В) дактиль
- Г) ямб

Вариант 3

1. *Укажите, как называется трёхсложный размер стиха с ударением на второй слог.*

- А) ямб
- Б) амфибрахий
- В) анапест
- Г) дактиль

2. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Капризен март с дождём и снегом,
Озябших улиц кутерьма.
И с высоты осветит Вега
Не убежавшие дома...

- А) хорей
- Б) дактиль
- В) ямб
- Г) амфибрахий

3. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Ранными летними росами
Выйдем мы в поле гулять.
Будем звенящими косами
Сочные травы срезать!

- А)ямб
- Б)анапест
- В)амфибрахий
- Г)дактиль

4. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она...

- А)амфибрахий
- Б)дактиль
- В)анапест
- Г)хорей

5. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Ночь холодная мутно глядит
Под рогожу кибитки моей,
Под полозьями поле скрипит,
Под дугой колокольчик звенит,
А ямщик погоняет коней...

- А)ямб
- Б)анапест
- В)хорей
- Г)дактиль

6. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Ночевала тучка золотая
На груди утёса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя...

- А)ямб
- Б)дактиль
- В)хорей
- Г)амфибрахий

7. *Укажите, как называется двусложный размер стиха с ударением на первый слог.*

- А)хорей
- Б)дактиль
- В)анапест
- Г)ямб

Вариант 4

1. *Укажите, как называется трёхсложный размер стиха с ударением на третий слог.*

- А)анапест
- Б)амфибрахий
- В)дактиль
- Г)хорей

2. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Танго времени
лист закружит,
жёлтым парусом,
уплывёт
по сиреновой
мутной луже
в графство осени
лёгкий плот...

- А)ямб
- Б)хорей
- В)дактиль
- Г)анapest

3. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Мороз и солнце, день чудесный!
Ещё ты дремлешь, друг прелестный...

- А)хорей
- Б)амфибрахий
- В)ямб
- Г)анapest

4. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Кроет уж лист золотой
Влажную землю в лесу...
Смело топчу я ногой
Вешнюю леса красу...

- А)анapest
- Б)ямб
- В)амфибрахий
- Г)дактиль

5. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несёшься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день...

- А)анapest
- Б)амфибрахий
- В)дактиль
- Г)хорей

6. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастья есть...

- А)анапест
- Б)дактиль
- В)амфибрахий
- Г)хорей

7. Укажите, как называется двусложный размер стиха с ударением на второй слог.

- А)хорей
- Б)амфибрахий
- В)ямб
- Г)анапест

Вариант 5

1. Укажите, как называется трёхсложный размер стиха с ударением на первый слог.

- А)анапест
- Б)дактиль
- В)амфибрахий
- Г)ямб

2. Укажите, каким размером написано стихотворение:

На заре ты её не буди,
На заре она сладко так спит;
Утро дышит у ней на груди,
Ярко пышет на ямках ланит...

- А)дактиль
- Б)амфибрахий
- В)анапест
- Г)хорей

3. Укажите, каким размером написано стихотворение:

Гляжу, как безумный, на чёрную шаль,
И хладную душу терзает печаль.
Когда легковерен и молод я был,
Младую гречанку я страстно любил...

- А)амфибрахий
- Б)хорей
- В)ямб
- Г)дактиль

4. Укажите, каким размером написано стихотворение:

Буря на небе вечернем,
Моря сердитого шум,
Буря на море и думы,
Много мучительных дум...

- А)хорей
- Б)анапест
- В)ямб
- Г)дактиль

5. Укажите, каким размером написано стихотворение:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!
Что ищет он в стране далёкой?
Что кинул он в краю родном?

- А)ямб
- Б)хорей
- В)дактиль
- Г)анапест

6. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Ветер, ветер, ты могуч!
Ты гоняешь стаи туч...

- А)ямб
- Б)хорей
- В)амфибрахий
- Г)анапест

7. *Укажите, как называется двусложный размер стиха с ударением на первый слог.*

- А)амфибрахий
- Б)дактиль
- В)ямб
- Г)хорей

Вариант 6

1. *Укажите, как называется трёхсложный размер стиха с ударением на второй слог.*

- А)анапест
- Б)ямб
- В)амфибрахий
- Г)дактиль

2. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Мчатся тучи, выются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна...

- А)ямб
- Б)хорей
- В)анапест
- Г)дактиль

3. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

В рабстве спасённое
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!

- А)дактиль
- Б)ямб
- В)амфибрахий

Г)хорей

4. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

По синим волнам океана,
Лишь звёзды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несётся,
Несётся на всех парусах.

А)амфибрахий

Б)анapest

В)хорей

Г)амфибрахий

5. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Что ты жадно глядишь на дорогу
В стороне от веселых подруг?
Знать забило сердечко тревогу,
Всё лицо твоё вспыхнуло вдруг...

А)хорей

Б)дактиль

В)анapest

Г)амфибрахий

6. *Укажите, каким размером написано стихотворение:*

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждёшь меня...

А)хорей

Б)ямб

В)дактиль

Г)амфибрахий

7. *Укажите, как называется трёхсложный размер стиха с ударением на третий слог.*

А)анapest

Б)дактиль

В)амфибрахий

Г)ямб

**ИТОГОВЫЙ ТЕСТ ПО КУРСУ
«ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА»**

ВАРИАНТ I.

1. Определите, какие языковые приемы изобразительности использованы в стихотворении, подчеркните их:

*Ветер воет и вьется украдками
Меж ветвей, над водой наклоненных
шевели тяжелыми складками
Шелков зеленых...*

(М. Волошин)

- а) метафора,
- б) перифраз,
- в) инверсия,
- г) аллитерация,
- д) эпитет,
- е) сравнение,
- ж) ассонанс.

2. Определите место сильного логического ударения в следующем фрагменте текста:

*Как пена (1), грудь (2) ее бела.
Вокруг высокого чела (3),
Как тучи (4), локоны (5) чернеют.
Звездой (6) блестят ее глаза (7);
Ее уста (8), как роза (9), рдеют.*
(А.С.Пушкин)

- а) 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9;
- б) 1, 4, 6, 9;
- в) 2, 3, 5, 7, 8.

3. В данном ниже отрывке определите место психологических пауз и их разновидность:

*А этот, как его, он турок или грек?
Тот, черномазенький, на ножках журавлиных...*
(А.С.Грибоедов)

- а) припоминания;
- б) умолчания;
- в) напряжения.

4. Какой художественный прием придает тексту экспрессивность:

*Ни дымных кухонь. Ни бездомных улиц.
Двенадцать бьет. Четыре бьет. И шесть.
И снова. Гулливер. Стоит. Сутулясь.
Плечом. На тучу. Тяжко! Опершись.*

(П.Антокольский)

- а) «безглагольность текста»;
- б) парцелляция;
- в) эллипсис.

5. Какой вид повтора выполняет основную художественную функцию в стихотворении К.Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...» (анализ по фрагменту):

*Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня.
Я на баиню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.
И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вокруг раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли.
Чем я выше всходил, тем светлее сверкали,
Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,
И сияньем прощальным как будто ласкали,
Словно нежно ласкали туманенный взор.*

- а) повтор однокоренных слов;
- б) повтор-подхват;
- в) синтаксический параллелизм.

6. Какое средство, использованное в тексте, способствует проявлению интертекстуальности?

*Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
- Как далеко до завтрашнего дня!..
И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня.*

(Г.Иванов "Мелодия становится цветком...")

- а) цитата;
- б) аллюзия;
- в) реминисценция.

7. Определите лексические средства выразительности в тексте:

*Меня тревожит встреч напрасность,
Что и не сердцу, ни уму,
И та не праздничность, а праздность,
В моем гостящая дому.*

(Е.Евтушенко)

- а) паронимы;
- б) паронимасы.

8. Определите, какое средство изобразительности использовано в следующем тексте:

Как брань тебе не надоела!

Расчет короток мой с тобой:

Ну, так, я празден, я без дела,

А ты бездельник деловой.

(А.С.Пушкин)

- а) прием этимологизации;
- б) ложная (народная) этимологизация;
- в) повтор однокоренных слов.

9. Задания по тексту стихотворного произведения: Определите основной лирический мотив стихотворения:

Элегия

Безумных лет угасшее веселье

Мне тяжело, как смутное похмелье.

Но, как вино — печаль минувших дней

В моей душе чем старе, тем сильней.

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе

Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать:

И ведаю, мне будут наслажденья

Меж горестей, забот и треволенья:

Порой опять гармонией упьюсь,

Над вымыслом слезами обольюсь,

И может быть — на мой закат печальный

Блеснет любовь улыбкою прощальной.

(А.С.Пушкин) 1830

10. Определите ключевые строки в данном тексте.

11. Определите стихотворный размер:

- а) ямб;
- б) амфибрахий;
- в) анапест.

12. Определите тип рифмовки:

- а) опоясывающая (кольцевая);
- б) перекрестная;
- в) смежная (парная).

13. Каков вид клаузулы?

- а) мужская;
- б) женская;
- в) чередование мужской и женской.

ВАРИАНТ II.

1. Определите, какие языковые приемы изобразительности использованы в стихотворении, подчеркните их:

В колокол, мирно дремавший, с налёта тяжелая бомба

*Грянула; с треском кругом от неё разлетелись осколки;
Он же вздрогнул. и к народу могучие медные звуки
Вдаль потекли, негодуя, гудя и на бой созывая.*

(А. Толстой)

- а) метафора,
- б) ассонанс,
- в) инверсия,
- г) аллитерация,
- д) эпитет,
- ж) олицетворение,
- з) сравнение.

2. Определите место сильного логического ударения в следующем фрагменте текста:

*Куска лишь хлеба (1) он просил,
И взор являл живую муку (2),
И кто-то камень (3) положил
В его протянутую руку.*

(М.Ю.Лермонтов)

- а) 1;
- б) 2;
- в) 3.

3. В данном ниже отрывке определите место психологической паузы и её разновидность:

*Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Всё в Ольге... но любой роман
Возьмите и найдете верно
Ее портрет: он очень мил,
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.*

(А. Пушкин "Евгений Онегин")

- а) припоминания;
- б) умолчания;
- в) напряжения.

4. Какой художественный прием придает тексту экспрессивность:

*Шепот, робкое дыханье.
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица*

*В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..*

(А. Фет)

- а) «безглагольность текста»;
- б) парцелляция;
- в) эллипсис.

5. Какой вид повтора выполняет основную художественную функцию в стихотворении М. Цветаевой?

*На заре – наimedленной кровью,
На заре -- наиявственнейшей тишь.
Дух от плоти косной берет развод,
Птица клетке костной дает развод.
Око зрит -- невидимейшую даль,
Сердце зрит -- невидимейшую связь.
Ухо пьет -- неслыханнейшую молвь.
Над разбитым Игорем плачет Див..*

- а) повтор однокоренных слов;
- б) повтор-подхват;
- в) синтаксический параллелизм.

6. Какое средство, использованное в приведенном отрывке, способствует проявлению интертекстуальности?

*... Служенье Муз чего-то там не терпит.
Зато само обычно так торопит,
что по рукам бежит священный трепет,
и несомненна близость Божества.
Один певец подготавливает рапорт,
другой рождает приглушенный ропот,
а третий знает, что он сам -- лишь рупор,
и он срывает все цветы родства...*

(И.Бродский "Одной поэтессе")

- а) цитата;
- б) аллюзия;
- в) автосемантический фрагмент текста.

7. Определите лексические средства выразительности в предложениях:

*Темной славы головня,
Не пустой и не постылый.
Но усталый и остылый.
Я сижусь. Согрей меня.*

(В.Хлебников)

- а) паронимы;
- б) парономасы.

8. Определите, какое средство изобразительности использовано в приведенном отрывке:

*Вздвoгнешь — и горы с плеч,
И душа — горе!
Дай мне о горе спеть:
О моей горе..*

(М.Цветаева "Поэма Горы")

- а) прием этимологизации;
- б) ложная этимологизация;
- в) повтор однокоренных слов.

9. Задания по тексту стихотворного произведения: Определите основной лирический мотив стихотворения:

*Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальний,
Как звук ночной в лесу глухом.
Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной.
На непонятном языке.
Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.
Но в день печали, в тишине,
Произнеси его тоскуя;
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я.*

(А.С.Пушкин) 1830

10. Определите ключевые строки в данном тексте.

11. Определите стихотворный размер:

- а) ямб;
- б) амфибрахий;
- в) анапест.

12. Определите тип рифмовки:

- а) опоясывающая (кольцевая);
- б) перекрестная;
- в) смежная (парная);
- г) встречаются все типы.

13. Каков вид клаузулы?

- а) мужская;
- б) женская;
- в) чередование мужской и женской.

ВАРИАНТ III.

1. Определите, какие языковые приемы изобразительности использованы в приведенном отрывке, подчеркните их:

*Задремали звезды золотые,
Задрожало зеркало затона,
Брезжит свет на заводи речные
И румянит сетку небосклона.
Улыбнулись сонные березки,
Растрепали шелковые косы.
Шелестят зеленые сережки,
И горят серебряные росы.*
(С.Есенин "С добрым утром!")

- а) метафора,
- б) градация,
- в) олицетворение,
- г) аллитерация,
- д) эпитет,
- е) метонимия,
- ж) сравнение,
- з) ассонанс.

2. Определите места сильных логических ударений в следующем фрагменте текста:

*Как пена (1), грудь (2) ее бела.
Вокруг высокого чела (3),
Как тучи (4), локоны (5) чернеют.
Звездой (6) блестят ее глаза (7);
Ее уста (8), как роза (9), рдеют.*
(А.С.Пушкин)

- а) 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9;
- б) 1, 4, 6, 9;
- в) 2, 3, 5, 7, 8.

3. В данном ниже отрывке определите место психологических пауз и их разновидность:

*Хотя страшился он сказать,
Нетрудно было отгадать,
Когда б... но сердце, чем моложе,
Тем боязливее, тем строже,
Хранит причину от людей
Своих надежд, своих страстей.*
(М.Ю.Лермонтов)

- а) припоминания;
- б) умолчания;
- в) напряжения.

4. Какой художественный прием придает тексту экспрессивность:

День в тёмную ночь влюблён,

В зиму весна влюблена,

Жизнь — в смерть...

А ты?.. Ты в меня!

(Г. Гейне "Оставь меня!")

а) «безглагольность текста»;

б) парцелляция;

в) эллипсис.

5. Какой вид повтора использован в художественном тексте:

Так вслушиваются (в исток

Вслушивается — устье).

Так внюхиваются в цветок:

Вглубь — до потери чувства!

Так в воздухе, который синь, -

Жажда, которой dna нет.

(М. Цветаева)

а) лексический;

б) морфемный;

в) синтаксический параллелизм.

Так дети, в синеве простынь,

Всматриваются в память.

Так вчувствуется в кровь,

Отрок — доселе лотос.

... Так влюбляются в любовь:

Впадываются в пропасть.

6. Какое средство, использованное в приведенном отрывке, способствует проявлению интертекстуальности?

. уже ни в ком

не видя места, коего глаголом

коснуться мог бы, не владея горлом,

давясь кивком

звонкоголосой падали, слюной

кропя уста взамен кастальской влаги,

кренясь Пизанской башнею к бумаге

во тьме ночной,

тебе твой дар

я возвращаю -- не зарыл, не пропил...

(И. Бродский "Разговор с небожителем")

а) цитата;

б) автосемантический фрагмент текста;

в) аллюзия.

7. Определите лексические средства выразительности, использованные поэтом:

И прежний сняв венок,

- они венец терновый,

Увитый лаврами,

надели на него.

(М. Ю. Лермонтов)

- а) паронимы;
- б) паронимасы.

8. Определите, какое средство изобразительности использовано в следующем предложении:

*Невидаль, что белорук он!
И у кошки ручки - белы.
Оттого, что белы ручки, -
Не суди: ласкает лучше!*

*Невидаль - что белокур он!
И у пены - кудри белы,
И у дыма - кудри белы,
И у куры - перья белы!
(М.Цветаева "Стихи к Сонечке")*

- а) прием этимологизации;
- б) ложная этимологизация;
- в) повтор однокоренных слов.

9. Задания по тексту стихотворного произведения: Определите основной лирический мотив стихотворения:

З. Н. Гиппиус

*Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы – дети страшных лет России –
Забывать не в силах ничего.
Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы –
Кровавый отсвет в лицах есть.
Есть немота — то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота.
И пусть над нашим смертным ложем
Взовьется с криком воронье, –
Те, кто достойней, боже, боже,
Да узрят царствие твое!*

8 сентября 1914

(А.Блок)

10. Определите ключевые строки в данном тексте.

11. Определите стихотворный размер:

- а) ямб; б) амфибрахий; в) анапест.

12. Определите тип рифмовки:

- а) опоясывающая (кольцевая);
- б) перекрестная;
- в) смежная (парная).

13. Каков вид клаузулы?

- а) мужская;
- б) женская;
- в) чередование мужской и женской.

ТЕКСТЫ ДЛЯ ЗАЧЕТНОГО АНАЛИЗА

- А.Пушкин: «Во глубине сибирских руд...», «Вновь я посетил...», «Туча», «Обвал», «К Чаадаеву», «Бесы», «Приметы», «Пророк», «Осень», «Погасло дневное светило...».
- М.Лермонтов: «Кинжал», «Два великана», «Смерть Поэта», «Дума», «Завещание».
- Ф.Тютчев: «Летний вечер», «Весенние воды», «Ещё земли печален вид...», «Как хорошо ты, о море ночное...», «Зима недаром злится...», «Есть в осени первоначальной...».
- Н.Некрасов: «Внимая ужасам войны...», «Я не люблю иронии твоей...».
- А.Блок: «Росси», «Мы встречались с тобой на закате...», «На железной дороге», «На островах», «Чёрный ворон в сумраке снежном...», «Я пригвождён к трактирной стойке...», «О доблестях, о подвигах, о славе...».
- С. Есенин: «Осень», «Зеленая причёска...», «Запели тёсаные дроги...», «За тёмной прядью перелесиц...», «Шаганэ ты моя, Шаганэ...», «Я покинул родимый дом...».
- И.Бунин: «Как дымкой даль полей закрыв на полчаса...», «Чёрный бархатный шмель, золотое оплечье...», «Листопад», «Родине», «Всё море – как жемчужное зеркало...».
- Н.Заболоцкий. «Завещание».
- Н.Рубцов: «Старая дорога», «Виденья на холме».
- Б.Пастернак: «Плачущий сад», «Сон», «Импровизация», «Снег идёт», «Свидание», «Февраль. Достать чернил и плакать...».
- А.Фет: «Какая грусть! Конец аллеи...», «Это утро, радость эта...», «Перекрёсток, где ракетка...», «На стоге сена ночью южной...», «Нет, не жди ты песни страстной...».
- И.Анненский: «Ноябрь», «Чёрное море», «Полюбил бы я зиму...».
- В.Маяковский: «Хорошее отношение к лошадям».
- А.Ахматова: «Я научилась просто, мудро жить...», «Я к розам хочу, в тот единственный сад...».
- Н.Гумилев: «Капитаны», «Жираф», «Слово».
- О.Мандельштам: «Отравлен хлеб и воздух выпит...», «Посох», «Сусальным золотом горят...».
- К.Бальмонт: «Оттуда» (Я обещаю вам сады...), «Осень» (Я кликнул в поле...).
- А.Твардовский: «Гармонь» (из поэмы «Василий Теркин»).
- А.Тарковский: «Голуби», «Когда под соснами, как подневольный раб...», «Мне в чёрный день приснится...».
- М.Цветаева: «Настанет день – печальный, говорят!..» (Стихи о Москве), «Пожирающий огонь – мой конь...», «Дом» (Из-под нахмуренных бровей...), «Сад».
- Г.Иванов: «Мелодия становится цветком...», «Это звон бубенцов издалёка...».

ГЛОССАРИЙ

А

АЛЛЕГОРИЯ (*греч.* allegoria) - выражение отвлеченных понятий в конкретных художественных образах; иносказание; напр.: в баснях, сказках глупость, упрямство воплощаются в образе Осла, трусость - в образе Зайца и т.д.

АНАЛОГИЯ (*греч.* analogia) - сходство предметов, явлений, процессов и т.д. в каких-л. свойствах.

АНАФОРА (от *греч.* anafora вынесение вверх) стилистическая фигура, состоящая в повторении начального слова в каждом параллельном элементе речи; единоначатие; напр.: „Клянусь я первым днем творенья, Клянусь его последним днем, Клянусь позором преступленья..." (Лермонтов). Фигура, обратная эпифоре.

АНТИТЕЗА (от *греч.* antithesis противоположение) стилистическая фигура контраста, состоящая в сопоставлении или противопоставлении резко контрастных или противоположных понятий и образов, напр.: „Ты и убогая, Ты и обильная, Ты и могучая, Ты и бессильная..." (Н. Некрасов)

АРХИТЕКТОНИКА (внешняя композиция текста) – членение его на определенные части (главы, абзацы, строфы и пр.), их последовательность и взаимность.

Г

ГИПЕРБОЛА (от *греч.* hyperbole преувеличение) -вид тропа, образное выражение, состоящее в преувеличении каких-л. свойств, размеров, силы и т.п. изображаемого предмета, явления, напр.: „Мою любовь, широкою как море, Вместить не могут жизни берега" (А.К.Толстой). Обратная гипербола - литота.

ГРАДАЦИЯ (от *лат.* gradatio постепенность) - стилистическая фигура, состоящая в расположении ряда слов в порядке нарастания или ослабления их эмоционально-смысловой значимости, напр.: „Он не догадывался, не знал, не ведал, ему и в голову не могло прийти"; "Пришел, увидел, победил".

Д

ДЕТЕРМИНАНТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА – главная особенность его содержания и структуры, определяющая его специфику. детерминантой художественного текста является образ автора, выражающий суть художественного произведения и концентрирующий его идейное, композиционно-структурное и языковое единство.

Ж

ЖАНР (*франц.* genre род, вид) – исторически сложившийся тип литературного произведения; устойчивая композиционно-речевая схема. Каждый речевой жанр имеет свою структуру, свои правила расположения материала и т.п.

И

ИНВЕРСИЯ (от *лат.* inversio перестановка) – стилистическая фигура, состоящая в изменении обычного порядка слов и словосочетаний в предложении; используется для придания своеобразного выразительного оттенка. В русском языке в предложении более информативное слово обычно ставится в конце фразы, менее информативное - в ее начале. Середина фразы наименее информативна. Поэтому для придания слову большей выразительности его следует поместить в конце фразы.

ПРОНИЯ (от *греч.* eiponeia притворство, насмешка) – вид тропа, состоящий в употреблении слова в смысле, обратном буквальному с целью тонкой или скрытой насмешки; насмешка нарочито облечена в форму положительной характеристики или восхваления, напр.: „Посмотрите, каков Самсон!" (о слабом, хилом человеке); „Откуда, умная, бредешь ты, голова?" (пренебрежительное обращение к человеку).

К

КАЛАМБУР (*франц. calembour*) - использование разных значений одного и того же слова или двух сходно звучащих слов с целью достижения комического эффекта; игра слов; напр.: „Взять жену без состояния – я в состоянии, но входить в долги для ее тряпок - я не в состоянии" (Пушкин); „Осип охрип, а Архип осип".

КОМПОЗИЦИЯ (от *лат. compositio* составление, связывание) - расположение и соотношенность компонентов литературного произведения, где компонент(от *лат. componens* (*componens*) составляющий), или единица композиции, — отрезок произведения, в котором сохраняется один способ изображения или единая точка зрения на изображаемое.

Л

ЛИТОТА (от *греч. litotes* простота) - вид тропа, образное выражение, преуменьшающее величину, силу, значение изображаемого предмета, явления, напр.: „Ваш шпиц, прелестный шпиц, не более наперстка" (Грибоедов). Литоту называют обратной гиперболой.

М

МЕТАФОРА (от *греч. metaphora* перенос) - вид тропа, в котором отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений или по контрасту, напр.: „говор волн"; „сии птенцы гнезда Петрова"; „шелковые ресницы"; „ситец неба голубой". Метафору легко переделать в сравнение

МЕТОНИМИЯ (от *греч. metonymia* переименование) - разновидность метафоры, состоящая в замене одного слова другим на основе связи их значений по смежности, напр.: „Ликует буйный Рим" (Лермонтов); „Шипенье пенистых бокалов" (Пушкин). В отличие от метафоры метонимию трудно переделать в сравнение.

О

ОБРАЗ АВТОРА – главная, фокусирующая категория науки о языке художественной литературы, определенное художественное воплощение личности автора, некий взгляд на действительность, выражением которого является всё произведение.

ОКСЮМОРОН (от *греч. oxymoron* остроумно-глупое) — вид тропа, состоящий в сочетании противоположных по значению или противоречащих по смыслу слов, напр.: „красноречивое молчание", „звонкая тишина", „горькая радость", „сладкая боль", „пессимистический оптимист".

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ – вид метафоры, наделение неодушевленных или абстрактных предметов признаками и свойствами человека (чувствами, мыслями, речью и т.п.), напр.: „Звезда с звездой говорит" (Лермонтов); „Спит земля в сиянье голубом" (Лермонтов); используется при описании явлений природы, окружающих человека вещей.

П

ПАРАЛЛЕЛИЗМ (от *греч. parallelos* находящийся или идущий рядом) - стилистическая фигура, представляющая собой тождественное или сходное синтаксическое построение предложений или их частей, напр.:

„Отчего же на капельку солнца прибавилось в мире? Отчего же на капельку счастья прибавилось в мире? Отчего же на капельку радостней сделалась жизнь?"

ПЕРИФРАЗ(А) (от *греч. periphrasis* окольная речь) - описательный оборот, употребляемый вместо какого-л. слова или словосочетания, напр.: „страна голубых озер" - Карелия; „город на Неве" - Санкт-Петербург

ПЕРСНИФИКАЦИЯ (от *лат. persona* маска, лицо и *facio* делаю) – вид метафоры, представление неодушевленного предмета или отвлеченного понятия в человеческом образе, напр.: „Родина моя, тебе выпало трудное испытание, но ты выйдешь из него с победой, потому что ты сильная, ты молодая, ты добра, добро и красоту ты несешь в своем сердце. Ты вся в надеждах на светлое будущее, его ты строишь своими большими руками, за него умирают твои лучшие сыны". (А.Н. Толстой).

Р

РИТОРИЧЕСКИЙ ВОПРОС – стилистическая фигура, оборот речи, при котором утверждение высказывается в форме вопроса, не предполагающего ответа; усиливает эмоциональность, выразительность высказывания, „ненавязчиво навязывает“ некоторую идею; особенно эффективен при напряженном ожидании, возбуждении аудитории. Рассказывают такой случай из судебной практики адвоката Плевако: он защищал старушку, укравшую французскую булку. Прокурор заявил, что кража невелика, но это преступление, и оно подрывает основы закона империи. Плевако, обращаясь к присяжным заседателям, сказал: „Уважаемые господа присяжные! Не мне напоминать вам, сколько испытаний выпало на долю нашему государству и в скольких из них Россия вышла победительницей. Устоев Российской империи не могли подорвать ни татаро-монгольское нашествие, ни нашествия шведов, турок, французов. Как вы думаете, вынесет ли Российская империя одну французскую булку?“ Старушку оправдали.

С

СИЛЛОГИЗМ (*греч.* syllogismos) - дедуктивное умозаключение, в котором из двух суждений (посылок) следует третье суждение (заключение).

СИНЕКДОХА (от *греч.* synekdoche соотнесение) - вид тропа, состоящий в замене множественного числа единственным, в употреблении названия большего в значении меньшего, целого в значении части или наоборот; частный случай метонимии, напр.:

„На восток, сквозь дым и копоть,

Из одной тюрьмы глухой

По домам идет Европа.

Пух перин над ней пургой". (А. Твардовский).

СЛОВЕСНЫЙ ОБРАЗ – слово, сочетание слов, абзац, часть литературного произведения (и даже целое литературное произведение) как эстетически организованный элемент художественного стиля. Словесные образы – основа языковой "ткани" произведения и его образов.

СРАВНЕНИЕ – вид тропа, образное словесное выражение, состоящее в сопоставлении одного предмета с другим с целью создания художественного описания первого.

Обычно выступает в форме: сравнительного оборота, присоединяемого с помощью союзов *как, точно, словно, будто* и др., напр.: „И березы стоят, как большие свечи"; существительного в творительном падеже, напр.: „Морозной пылью серебрится его бобровый воротник" (Пушкин); в форме вопроса, напр.: „О мощный властелин судьбы! не так ли ты над самой бездной, На высоте уздой железной Россию поднял на дыбы?" (Пушкин); отдельного предложения, напр.: „Так тощий плод, до времени созрелый, Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз, Висит между цветов, пришлец осиротелый, И час их красоты - его паденья час!" (Лермонтов).

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ФИГУРА - необычный синтаксический оборот речи, служащий ее украшению, напр., анафора, эпифора, параллелизм, инверсия и др.

Т

ТЕКСТ – это сообщение, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, состоящее из ряда особых единств, объединенных разными типами лексической, грамматической и логической связи.

ТЕКСТОВАЯ КАТЕГОРИЯ – это признак, который свойственен всем текстам и без которого не может существовать ни один текст, то есть типологический признак текста. Большинство учёных принято деление категорий на содержательные (содержание, тема, идея произведения) и структурные (композиция, язык, приёмы изображения).

ТРОП (от *греч.* tropos поворот, оборот речи) - употребление слова в его образном, переносном значении; различают тропы, основанные на соотношении по сходству (метафора), по контрасту (оксюморон), по смежности (метонимия).

У

УМОЛЧАНИЕ – стилистическая фигура, которая состоит в том, что начатая речь внезапно прерывается, мысль остается незаконченной, ограничивается намеком в расчете на то, что читатель продолжит ее, творчески завершит, что это вызовет у него определенные эмоции.

Фигура умолчания часто используется в художественных произведениях для передачи различного эмоционального состояния героев, которое отражается в прерывистости, обрыве их речи:

— Я к вам в последний раз пришел, - угрюмо продолжал Раскольников, хотя и теперь был только первый, - я, может быть, вас не увижу больше...

— Вы... едете?

— Не знаю... всё завтра... (Ф.М. Достоевский).

Ф

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ имеет своей целью комплексное многоаспектное филологическое изучение художественного текста. основным приемом этого анализа является исследование текста путём раскрытия его образной поэтической структуры в тесном единстве с идейным содержанием и системой языковых изобразительных средств. Филологический анализ предполагает взаимодействие литературоведческого и лингвостилистического подходов к нему.

Х

ХРОНОТОП – это взаимосвязь временных и пространственных отношений в художественном тексте.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ – форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе обобщенная картина человеческой жизни, преображаемая в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии. Центральное положение художественного образа в ряду: "идея - образ – язык" делает этот образ средоточием идейно-эстетического содержания и определенной формой его языкового выражения, придающим образу индивидуальность и неповторимость.

Ч

ЧАСТИЧНЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА предполагает анализ какой-либо одной стороны текста или его части: видов и средств связи в тексте, категории времени и пространства и способов реализации их в тексте, фонетической, лексической, синтаксической, ритмико-мелодической, графической или образной стороны текста, тональности и оценочности в тексте, средств выражения авторского замысла и образа автора в тексте и т.д., или анализ одного сверхфразового единства или одной строфы (строки), но со всех сторон.

Э

ЭПИТЕТ (*греч.* epitheton приложение) - вид тропа, образное определение предмета или действия, напр.: „Сквозь волнистые туманы Пробирается луна. На печальные поляны. Льет печально свет она". (А.Пушкин)

Выражается преимущественно прилагательным, но может быть также наречием, существительным, числительным, глаголом.

Перенесённый эпитет - образное определение, формально связанное с одним существительным, но по значению, логически относящееся к другому, рядом стоящему, которое гармонически подчиняется первому существительному, напр.: „Здесь девы юные цветут Для прихоти бесчувственной злодея" (А. Пушкин).

ЭПИФОРА (*греч.* epiphora повторение) - стилистическая фигура, состоящая в повторении слова или звукосочетания в конце фразы или нескольких фраз в целях усиления выразительности поэтической речи; параллелизм синонимов или грамматических форм, напр.: „Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник. Почему именно титулярный советник". (Н.В.Гоголь). Фигура, обратная анафоре.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ (ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ) РЕЧЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ – это сквозные повторы различных языковых элементов (звуков, слов, грамматических форм, однотипных стилистических средств) на протяжении всего текста или значительной его части. Они символизируют основные моменты идейного содержания и занимают в тексте наиболее важные места.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ (ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ) РЕЧЕВЫЕ ОППОЗИЦИИ – это противопоставления различных языковых средств в соседних композиционных частях. Это могут быть противопоставления различных форм повествования (авторская речь, диалог, внутренний монолог), смысловых типов (описание, повествование, рассуждение), видовременных форм, речевых характеристик и т.д. Они выражают движение сюжета от одного предмета изображения к другому.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Основная литература

1. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. - СПб., 1999.
2. Бабенко Л.Г. и др. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник для вузов по спец. «Филология». – Екатеринбург, 2000.
3. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учебное пособие. – М., 2007
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М., 1989.
5. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М., 2001.
6. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008.
7. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1991
8. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981
9. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественных текстов. – М., 1991.
10. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. О стихах. – М., 1997.
11. Гинзбург Л. Я. О лирике. - М.- Л., 1964.
12. Дресслер В. Синтаксис текста // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. VIII: Лингвистика текста. - М., 1978.
13. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977.
14. Каганович С.Л. Технология обучения анализу поэтического текста. Материалы к уроку. // Русская словесность. – 2003. – № 1.
15. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – М., 1986.
16. Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. – Ижевск, 1977.
17. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972.
18. Купина Н.А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа. – Красноярск, 1983.
19. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. – Л., 1983.
20. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. – М., 1975.
21. Магомедова Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения.- М., 2004.
22. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. – СПб., 1999.
23. Молчанова Н. А. Поэзия К. Д. Бальмонта. Книга для учителя. – Воронеж, 2004.
24. Новиков Л.А. "Лингвистическое толкование художественного текста". – М., 1979
25. Николина Н.А. Филологический анализ текста. - М.: Издательский центр «Академия», 2003.
26. Петрова Т. С. Анализ художественного текста и творческие работы в школе. 5-8 класс. – М., 2003.
27. Северская О. И. Пушкин и поэтический язык XX века. – М., 1999.
28. Стихovedение. Хрестоматия / Составитель Ляпина Л.Е. - М., 1998. – С. 7-49.
29. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996.
30. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
31. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М., 2000.
32. Фоменко И. В. Практическая поэтика. – М., 2006.
33. Хализев В. Е. Теория литературы. - М., 1999.
34. Холшевников В. Е. Анализ одного стихотворения. – Л., 1985.
35. Шанский Н.М. Лингвистический анализ художественного текста. – Л., 1990.

Дополнительная литература

1. Адмони В.Г. Система форм речевого высказывания. – СПб.: Наука, 1994.
2. Баевский В. С. История русской поэзии: 1730 – 1980. Компендиум. – М., 1996.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
5. Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. – М., 1976.
6. Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина. – СПб., 1999.
7. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. – М., 2003.
8. Гаспаров М. Л., Поливанов К. М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. – М., 2005.
9. Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. – М., 2001.
10. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М., 2002.
11. Жолковский А. О неясной ясности. Логоцентрические заметки на полях стихотворения Мандельштама «Не сравнивай: живущий несравним...» // Звезда. – 1991. - № 2.
12. Журавлёв А. П. Звук и смысл. – М., 1991.
13. Ковтунова И. И. Очерки по языку русских поэтов. – М., 2003.
14. Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы. – М., 1995.
15. Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры. – СПб., 2006.
16. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. – СПб., 2004.
17. Мысль, вооружённая рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха. – Л., 1983.
18. Орлицкий Ю. Б. Стихи и проза в русской литературе. – М., 2002.
19. Очерки истории языка русской поэзии XX века. – М., 1991, 1993, 1995 гг.
20. Потенбня А. А. Теоретическая поэтика. – М., 1990.
21. Потенбня А. А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
22. Поэтическая грамматика. Т. 1. – М., 2005.
23. Соколова Н. К. Слово в русской лирике начала XX века. – Воронеж, 1980.
24. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика. – М., 2006.
25. Теория метафоры. – М., 1990.
26. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995.
27. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. – М., 1957.
28. Эпштейн М. Н. Слово и молчание. Метафизика русской литературы. – М., 2006.
29. Эткинд Е. Г. Материя стиха. – СПб., 1998.
30. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987.

Словари и справочники

1. Агеносов В., Анкудинов К. Современные русские поэты. Справочник- антология. - М., 1998.
2. Квятковский А. Поэтический словарь. – М., 1966.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
4. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
5. Новиков А. Б. Словарь перифраз русского языка. – М., 2007.
6. Павлович Н. В. Словарь русских поэтических образов. Т. 1-2. – М., 1996.
7. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008.

Учебное текстовое электронное издание

Подгорская Анна Вячеславовна

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

Учебно-методическое пособие

0,93 Мб

1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2016 год
ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»
Адрес: 455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск,
пр. Ленина 38

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»
Кафедра русского языка, общего языкознания и массовой коммуникации
Центр электронных образовательных ресурсов и
дистанционных образовательных технологий
e-mail: ceor_dot@mail.ru