**Основы теории литературы**

Суздальцева Т. В.

«Постарайтесь представить себе человека девятнадцатого столетия – собаки, лошади, экипажи – медленный темп жизни. Затем двадцатый век. Темп ускоряется. Книги уменьшаются в объеме. Сокращенное издание. Пересказ. Экстракт. Не размазывать! Скорее к развязке!.. Произведения классиков сокращаются до пятнадцатиминутной радиопередачи. Потом еще больше: одна колонка текста, которую можно пробежать за две минуты; потом еще: десять – двадцать строк для энциклопедического словаря… Долой драму, пусть в театре останется одна клоунада… читатель прекрасно знал, что ему нужно, и кружась в вихре веселья, оставил себе комиксы. Ну и, разумеется, эротические журналы… читайте себе на здоровье комиксы, разные там любовные исповеди и торгово-рекламные издания… Если драма бессодержательна, фильм пустой, а комедия бездарна, дайте мне дозу возбуждающего – ударьте по нервам оглушительной музыкой! И мне будет казаться, что я реагирую на пьесу, тогда как это всего-навсего механическая реакция на звуковолны. Но мне-то все равно. Я люблю, чтобы меня тряхнуло как следует… Мы охраняем человечество от той ничтожной кучки, которая своими противоречивыми идеями и теориями хочет сделать всех несчастными».

Добавим к этому еще «телевизионные стены», на которых постоянно живут своей жизнью «родственники» и «соседи». Кошмарная фантазия пятидесятилетней давности, созданная американским писателем Рэем Брэдбери («451о по Фаренгейту», (1953г.)) стала реальностью в наши дни.

Нельзя не констатировать почти полное отсутствие у большинства наших соотечественников вкуса к чтению высоких образцов словесного искусства. В литературе ценят в основном занимательную сторону, отдавая предпочтение увлекательной фабуле с динамично нанизанными и возбуждающими нервы событиями (детектив, «любовный роман», фантастика), точно так же как в музыке предпочитают то, подо что можно «попрыгать» на дискотеке. Нередко даже в транспорте видишь странно подергивающихся молодых людей с наушниками в ушах – слушать музыку исключительно ради эстетического наслаждения они просто не умеют. Точно так же не умеет большинство наших сограждан читать «серьезную» литературу, читать ради содержащихся в ней эстетического и этического начал, соединяющихся в древнюю идею катарсиса.

Для того чтобы «серьезное» чтение не было обузой, от которой человек освобождается раз и навсегда, покинув стены средней школы, необходимо воспитывать вкус к чтению. Исходя из этой задачи, мы стремимся не изложить полный перечень терминов и определений, необходимых для «анализа художественного произведения», а просто поделиться своим представлением о том, как можно научить (или научиться) воспринимать литературное произведение как художественный, т.е. эстетический и этический факт, и, главное, испытывать духовное удовлетворение от соприкосновения с этим фактом. Наша главная методическая задача – научить не «анализировать» художественное произведение, а «синтезировать» свое личностное восприятие этого художественного произведения, опираясь на некоторые знания о том, каким образом оно «сделано». Речь идет не о том, чтобы из реестра использованных художественных приемов вывести заключение «что хотел сказать автор», а о том, чтобы, опираясь на знание литературной традиции, интерпретировать произведение с позиции «как я его понимаю».

В основе нашей статьи лежит общеизвестный тезис: литература – это «искусство слова». Всякое искусство имеет свой особый язык, и свое особое, не объяснимое с рационалистической точки зрения предназначение.

Любое искусство – это условность. Литература является не жизнью, как таковой, а ее отражением, и потому не равна жизни, как не равно человеку его отражение в зеркале: при всем сходстве оно не имеет ни объема, ни запаха, зеркальное стекло холоднее человеческого тела, и при этом твердое, а не мягкое и бархатистое на ощупь. Тем не менее, даже довольно маленький ребенок узнает в зеркале и себя, и своих близких, ибо человеку доступно понимание этой степени условности, тогда как ни одно животное отражение в зеркале не воспринимает. Точно также восприятие литературной условности и условности искусства вообще – признак определенной развитости сознания, способности к обобщению, абстрактности и образности мышления. И, наконец, человек, стоящий на высочайшей ступени понимания условности искусства, считает что «Изображение в искусстве – это отнюдь не только то, что непосредственно изображено. Художественный эффект – всегда отношение… То, чтó воссоздано (изображение), воспринимается в отношении к тому, чтó воссоздается (изображаемому), к тому чтó не воссоздано, и в бесчисленности других связей. Отказ от воссоздания одних сторон предмета не менее существенен, чем воспроизведение других» (Ю.М.Лотман. Лекции по структуральной поэтике. В кн.: Ю.М.Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1994, С.37). Так, например, практически полное отсутствие в русской литературе XIX века откровенных эротических сцен – более значимый ее отличительный признак, чем, скажем, наличие пейзажных и портретных описаний, встречающихся и в других национальных литературах.

Л.Н. Толстой писал о своей работе над романом «Анна Каренина»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала… И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится… Нужны люди, которые показали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателем в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений». (Л.Н. Толстой. ПСС в 90 тт., т.62, С.269-170).

Нельзя не согласиться с тем, что «методика рассмотрения отдельно «идейного содержания», а отдельно – «художественных особенностей», столь прочно привившаяся в школьной практике, зиждется на непонимании основ искусства и вредна, ибо прививает массовому читателю ложное представление о литературе как о способе длинно и украшено излагать те же самые мысли, которые можно сказать просто и кратко. Если идейное содержание "Войны и мира" или "Евгения Онегина" можно изложить на двух страничках учебного текста, то естественен вывод: следует читать не длинные произведения, а короткие учебники». (Ю.М.Лотман. Лекции по структуральной поэтике. В кн.: Ю.М.Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1994, С.86).

Художественная литература – сфера письменности, принципиально отличающаяся от другой литературы – научной и публицистической. Последняя всегда обладает явной, безусловной, объективной целью высказывания, лежащей вне чисто литературной деятельности человека. Сообщение научных фактов или изложение политических воззрений может быть более или менее украшено при помощи известных приемов подачи текста и в зависимости от этого с большим или меньшим интересом восприниматься читателем. Но сама по себе информация, содержащаяся в таком тексте, ее объективная ценность не зависят от способа изложения. «Но существует литература, не обладающая этой объективной, на поверхности лежащей, явной целью. Типичной чертой этой литературы является трактовка предметов вымышленных и условных… В то время как в прозаической литературе объект непосредственного интереса всегда лежит вне произведения, – в этой второй области интерес направлен на само произведение. Эта область литературы именуется поэзией (в широком смысле)» (Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М. 1996. С.24.). И для этой «поэзии» в широком смысле, т.е. для художественной литературы, форма выражения неотъемлема от содержания, более того, является элементом содержания.

«Все жанры хороши, кроме скучного»,– говорил Вольтер. Н.А.Некрасов строго критиковал молодых писателей демократического направления, считая, что скучными и тенденциозными произведениями они не утверждают, а только дискредитируют свои идеи, так как плохое произведение даже на очень хорошую тему вызовет эмоции прямо противоположные тем, на которые рассчитывал автор. То же самое можно сказать и о произведениях на «производственную тему», которыми изобиловала литература «социалистического реализма».

Восприятие художественного произведения складывается из целого комплекса впечатлений – начиная с самого предмета описания и кончая особенностями языка и стиля. Важнейшей отличительной чертой произведений «высокой» литературы является и то, что их восприятие разными людьми, представителями разных поколений и культур различно. Произведение будто многослойно и каждый читатель видит в нем понятные и интересные ему аспекты содержания, в соответствии со своим «читательским опытом». Поэтому любая, даже самая «узаконенная» общественным мнением трактовка литературного произведения – это лишь версия, мотивированная как самой художественной тканью произведения, так и большим или меньшим объемом внетекстовых знаний и связей интерпретирующего текст читателя.

«Язык – материал литературы. Из самого этого определения следует, что по отношению к литературе язык выступает как материальная субстанция, подобная краске в живописи, камню в скульптуре, звуку в музыке» (Ю.М.Лотман. Лекции по структуральной поэтике. В кн.: Ю.М.Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1994, С.66).

Однако язык художественного произведения – это не только словесный материал, из которого оно создано, как картина не есть только краски на холсте. Картина – это еще и определенная школа, традиция, мастерство художника, умение смешать краски, владение техникой рисунка, а, главное, способность «увидеть» предмет изображения, который будет чем-то интересен и зрителю. Мастерство «художника слова» и призвана раскрыть наука о литературе.

«Описательное стиховедение и описательная поэтика исходят из представления о художественном построении как механической сумме ряда отдельно существующих «приемов». При этом художественный анализ понимается как перечисление и идейно-стилистическая оценка тех поэтических элементов, которые исследователь обнаруживает в тексте. Подобная методика анализа укрепилась и в школьной практике. Методические пособия и учебники пестрят выражениями: «выберем эпитеты», «найдите метафоры», «что хотел сказать писатель таким-то эпизодом?» и т.п…

Художественный эффект «приема» – всегда отношение, например, отношение текста к ожиданию читателя, эстетическим нормам эпохи, привычным сюжетным и иным штампам, жанровым закономерностям. Вне этих связей художественный эффект просто не существует… Особенно наглядно проявляется это при использовании отрицательных приемов, «минус-приемов» (Ю.М.Лотман. Лекции по структуральной поэтике. В кн.: Ю.М.Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1994, С.72). Поэтому изучение художественных приемов невозможно вне изучения литературной традиции, литературного процесса в целом.

«В обиходе слово обычно играет роль средства передачи сообщений, т.е. имеет коммуникативную функцию. Целью говорения является внушение собеседнику нашей мысли… Другое дело в произведениях литературы, которые целиком состоят из фиксированных выражений. В этих произведениях замечается своеобразная культура выражения, особая внимательность в подборе слов и в их расположении. Внимание, обращенное на самое выражение, гораздо выше, чем в обиходной практической речи. Выражение является неотъемлемой частью заключающегося в нем сообщения. Это повышение внимания по отношению к выражению называется установкой на выражение. При восприятии такой речи мы невольно ощущаем выражение, т.е. обращаем внимание на входящие в выражение слова и на их взаимное расположение. Выражение в некоторой степени становится самоценным.

Речь, в которой присутствует установка на выражение, называется художественной в отличие от обиходной практической, где этой установки нет.

Не следует думать, что «установка на выражение» происходит в ущерб мысли, что, следя за выражением, мы забываем о смысле. Наоборот – выражение, обращающее на себя внимание, особенно возбуждает нашу мысль и заставляет ее продумывать услышанное. Наоборот – привычные, не задевающие нашего внимания формы речи как бы усыпляют внимание и не вызывают у нас никаких представлений» (Томашевский В.В. Теория литературы. Поэтика. М. 1996. С.28-29.).

Поэзия (в узком смысле этого слова), являясь более древней формой «художественного», литературно обработанного текста, безоговорочно воспринимается обыденным сознанием как «литература», в отличие от прозы, восприятие которой как текста «художественного» требует определенных навыков и определенного знания «языка» литературных условностей. Поэтому изучение этого «языка» целесообразнее всего начать именно с поэзии, а потом переносить накопленные знания о художественных приемах с поэзии на прозу.

Исторически первым отличительным признаком поэзии являлся особый музыкальный ритм, однако современным обыденным сознанием как главный отличительный признак поэзии чаще осознается рифма, поэтому именно рифма может стать первым шагом в изучении языка художественной литературы.

Рифма, как легко распознаваемое созвучие окончаний поэтических строк, является важным, но не единственным признаком стихотворной речи. При всей кажущейся простоте и очевидности, такое явление как рифма оказывается далеко не изученным, и даже однозначно не определенным в науке о литературе. Поэтому, не давая никаких определений, постараемся показать, что интересного можно увидеть, исследуя этот элемент поэтического текста.

«Должно отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения» (Жирмунский В.М., Рифма, ее история и теория, Пб., 1923, С.9.).

«Рифмой называется созвучие (совпадение звуков) концов стихов, начиная с первого ударного гласного» (Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М. 1996. С.146.).

«Именно концевые созвучия, дающие связь между двумя стихами, именуется рифмой» (Томашевский Б.В, Стилистика и стихосложение., Л., 1959, С.406).

С точки зрения созвучия окончаний поэтических строк попробуем рассмотреть следующее четверостишие:

Он не с неба к нам свалился

А из города пришел.

В Красной Армии учился,

Политграмоту прошел.

(А.Петров. Сб. Чтец-декламатор в деревне. В помощь избачам и культработникам деревни. Сост. Э.М.Рознеберг. Лд. 1925 С.226).

Созвучия абсолютно точные, но ощущения поэтического шедевра почему-то не возникает. Почему? Рифмуются одинаковые глагольные формы: свалился – учился; пришел – прошел. Ничего неожиданного в их сходстве нет, нет «интриги». Внимание скользит по такой «рифме», не останавливаясь.

И напротив:

Под занавесом дождя

От глаз равнодушных кроясь,

– О завтра мое! – тебя

Выглядываю – как поезд.

(М.Цветаева. Побег.)

Совпадение гораздо менее точное, но каждая рифма неожиданна, необычна, и незаметной быть не может.

Традиционно отмечаются рифмы богатые – такие, в которых совпадает максимальное количество звуков, главное – согласный перед ударным гласным (этот согласный именуется опорным), и бедные – такие, в которых совпадает только ударный гласный. «При этом подразумевается, что богатые рифмы суть рифмы звучные, в то время как бедные звучат плохо, постепенно приближаясь к нерифмам. Таким образом, музыкальность, звучность рифмы оказывается зависящей от фонетических, а отнюдь не от смысловых признаков стихотворной речи. Вывод этот кажется настолько очевидным, что принимается на веру, без доказательств. Между тем достаточно войти в ближайшее рассмотрение вопроса, чтобы убедиться в ложности подобного решения.

Возьмем два типа рифм – омонимическую и тавтологическую – с тем, чтобы оба случая фонетически представляли абсолютное тождество, и мы легко убедимся, что звучность, музыкальность рифмы будет в этих случаях различна. Приведем два примера, из которых первый составлен в целях демонстрационной наглядности, а второй заимствован из «Опытов» В.Я. Брюсова:

Ты белых лебедей кормила,

А после ты гусей кормила.

Ты белых лебедей кормила…

…Я рядом плыл – сошлись кормила.

В обоих случаях рифма фонетически и ритмически тождественна, но звучит она по-разному, Тавтологическая рифма, повторяющая и звучание, и смысл рифмующегося слова, звучит бедно. Звуковое совпадение при смысловом различии определяет богатое звучание… Звучность слов в рифме и физическое по своей природе звучание слов в языке – совсем не одно и то же. Один тот же комплекс физических звуков речи, реализующихся в одни и те же фонемы языка, может производить в рифме впечатление и очень богатого, и крайне бедного звучания (Ю.М.Лотман. Лекции по структуральной поэтике. В кн.: Ю.М.Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1994, С.95-96).

«Чтобы рифма ощущалась как рифма, необходимо, чтобы рифмующие слова имели сходство (по звуку), и различие (по смыслу). Если последние слова строчек будут различны не только по смыслу, но и по звуку, то стихотворение будет восприниматься как нерифмованное; если они будут тождественны не только по звуку, но и по смыслу, то стихотворение тоже будет восприниматься как нерифмованное» (М.Л.Гаспаров. Русский стих начала ХХ века в комментариях. М. 2001. С.41).

Таким образом, звуковое совпадение обычно подчеркивает или оттеняет смысловое различие. «Рифма укладывается в чрезвычайно существенную вообще для искусства формулу «то и – одновременно – не то». (Лотман С.99) Причем тавтологическая рифма, основанная на повторении одного и того же слова, далеко не всегда будет смотреться как отсутствие рифмы: одно и то же слово, повторяющееся в разных контекстах, может восприниматься совершенно по-разному – возможно, именно эту разницу нередко и стремится подчеркнуть автор. Кроме того, повторение слова вместо ожидаемого другого, но созвучного, создает эффект «обманутого ожидания».

Крепче гор между людьми стена,

Непоправимая, как смерть, разлука.

Бейся головою и в предельной муке

Руки ломай – не станет тоньше стена.

(А. Радлова. 1920 г.)

Рифмы на схожие грамматические формы также нельзя однозначно рассматривать как недостаток стиха. При соседстве других, более ярких рифм, или при обилии каких-либо иных броских художественных приемов, они создают «спокойное» течение стиха, позволяя избежать избыточности выразительных средств.

«Из сказанного можно сделать два существенных вывода:

Первый: музыкальное звучание рифмы – производное не только от фонетики, но и от семантики слова.

Второй: определение рифмы в первой степени приближения можно было бы сформулировать так: «Рифма есть звуковое совпадение слов или их частей в конце ритмической единицы при смысловом несовпадении».

Отождествление в данном случае имеет, в первую очередь, формальный, а противопоставление – семантический характер. Отождествление принадлежит плану выражения (на фонетическом уровне), противопоставление – плану содержания. Звуковое совпадение становится исходной точкой для смыслового противопоставления… Но более сложно обстоит дело и со смысловой стороной: во-первых, весь наш опыт эстетического общения приучает нас к тому, что определенные формы выражения раскрывают определенные элементы содержания. Наличие между рифмующимися словами связи в плане выражения заставляет подразумевать и присутствие определенных связей содержания, сближает семантику» (Лотман 99-100).

Рассмотрев на примере богатой и бедной рифмы суть самого этого явления, дадим классификацию того, что еще можно «увидеть», рассматривая рифмованный стих. Рифмы могут быть точными (полностью совпадают послеударные звуки) и неточными (послеударные звуки совпадают частично). Поскольку рифма воспринимается исключительно на слух (читая стихи про себя, мы их мысленно «проговариваем»), в «слабой позиции» (редуцированные гласные, согласные на конце слова) при совершенно разном написании может быть весьма сходное звучание.

Среди неточных рифм выделяют ассонансы – совпадение гласных звуков при несовпадении согласных:

Такое уж мое именье:

Весь век дарю – не издарю!

Зато прибрежные каменья

Дробя, – свою же грудь др[а]блю.

(М. Цветаева)

Менее распространено в русской поэзии и потому несет еще большую стилистическую нагрузку явление консонанса (или диссонанса) – совпадение согласных при несовпадении гласных:

Сладко после дождя теплая пахнет ночь.

Быстро месяц бежит в прорезях белых туч.

Где-то в сырой траве часто кричит дергач.

Среди экспериментов на тему рифмы можно отметить рифмующиеся пары слово – два слова, а также неравносложные рифмы – рифмы с несовпадающим количеством безударных слогов после ударного. Все эти поэтические эксперименты были особенно характерны для рубежа XIX – XX веков. Не ставя себе цели дать подробную систематизацию и терминологическое определение всех возможных вариантов рифм (это сделано во многих специальных работах по стиховедению), скажем только, что рифма – это не просто внешний признак стихотворной речи. Внимательное отношение к рифме с учетом ее природы, может в какой-то мере дать ключ к интерпретации стихотворения.

Однако рифма, естественно, является не единственным признаком стихотворной речи. Рифмованные «вирши» к.XVII – н. XVIII века воспринимаются как поэзия только специалистами. Обычному же человеку в них чего-то явно не хватает.

Монаху подобает в келии седети,

Во посте молитися, нищету терпети,

Искушения врагов силно побеждати,

И похоти плотския труды умерщвляти, -

Аще хощет в небеси мзду вечную взяти,

Неоскудным богатством преобиловати.

(Симеон Полоцкий)

В виршах Симеона Полоцкого нет привычного для современного стиха музыкального ритма.

Исторически существует несколько систем стихосложения. Тоническая (по числу сильных слогов в строке) в русской культуре встречается в народном стихе (песенном, речитативном, говорном). Силлабическая (по общему числу слогов в строке) характерна для раннелитературного стиха XVII – нач. XVIII вв. Классический русский стих от Ломоносова до начала ХХ века – силлабо-тонический, т.е. в основе его ритмичное чередование сильных и слабых слогов. Начало ХХ века – эпоха экспериментов над стихом, в том числе и в области ритмики.

По условиям нашего русского языка сильным является ударный слог, слабым – безударный. Чередование сильных и слабых слогов называется метром, повторяющееся сочетание сильного и слабых – стопой.

Основных метров в русском силлабо-тоническом стихе пять. Два – двухсложных и три трехсложных.

' – ударный слог

˘ – безударный слог

˘' – ямб (безударный + ударный)

'˘ – хорей (ударный + безударный)

'˘˘– дактиль (ударный + безударный + безударный)

˘'˘– амфибрахий (безударный + ударный + безударный)

˘˘' – анапест (безударный + безударный + ударный)

В зависимости от числа стоп в стихотворной строке каждый метр имеет несколько размеров. Научиться их различать на слух можно запомнив ряд примеров (по: М.Л. Гаспаров. Русский стих начала ХХ века в комментариях):

Двухстопный ямб:

Игр'ай, Ад'ель,

Не зн'ай печ'али…

Трехстопный ямб:

Подр'уга д'умы пр'аздной,

Черн'ильница мо'я…

Четырехстопный ямб:

Мой д'ядя с'амых ч'естных пр'авил

Когд'а не в ш'утку занем'ог…

Пятистопный ямб:

Ещ'е одн'о, посл'еднее сказ'анье,

И л'етопись ок'ончена мо'я…

Шестистопный ямб:

В одн'ом из город'ов Ит'алии счастл'ивой

Когд'а-то вл'аствовал пред'обрый ст'арый Д'ук…

Двухстопный дактиль:

К'убок янт'арный

П'олон давн'о…

Трехстопный дакктиль:

Р'аз у отц'а в кабин'ете

С'аша портр'ет увид'ал…

Четырехстопный дактиль:

П'оздняя 'осень. Грач'и улет'ели,

Л'ес обнаж'ился, пол'я опуст'ели…

Двухстопный амфибрахий:

Рум'яной зар'ею

Покр'ылся вост'ок…

Трехстопный амфибрахий:

Не в'етер буш'ует над б'ором

Не с г'ор побеж'али ручь'и…

Четырехстопный амфибрахий:

Гляж'у, как без'умный, на ч'ерную ш'аль,

И хл'адную д'ушу терз'ает печ'аль…

Двухстопный анапест:

В золот'ые зак'аты

Убеж'ала земл'я…

Трехстопный анапест:

О весн'а без конц'а и без кр'аю,

Без конц'а и без кр'аю мечт'а…

Четырехстопный анапест:

Не гул'ял с кистен'ем я в дрем'учем лес'у,

Не леж'ал я во рв'у в непрогл'ядную н'очь.

Однако не всегда легко удается определить стихотворный размер на слух. В русском языке ударение, как известно, не фиксировано на определенном слоге, а двухсложных слов относительно немного. Кроме того, обычно не несут ударения служебные части речи. Поэтому при естественном звучании стихотворной речи некоторые ударения, требуемые двухсложным метром, пропускаются. Возникает некий перебой ритма – три слабых слога подряд, из которых один стоит в паре с сильным, а два составляют самостоятельную пару. Такая безударная пара слогов в составе двусложного размера называется пиррихий. Именно пиррихий затрудняет для неопытного слуха распознавание двусложных размеров, делая их нередко похожими на трехсложные. Реже встречается «лишнее» ударение: три ударных слога подряд, из которых один соотносится с безударным, а два составляют самостоятельную пару – спондей. Иногда для того, чтобы не ошибиться в определении стихотворного размера, необходимо схематически изобразить чередование ударных и безударных слогов.

Первый этап – расставляем ударения в поэтическом отрывке:

Мч'атся т'учи, вь'ются т'учи

Невед'имкою лун'а

Освещ'ает сн'ег лет'учий.

М'утно н'ебо. Н'очь мутн'а.

Второй этап – изображаем последовательность ударных и безударных слогов отдельно от текста:

´˘´˘´˘´˘

˘˘´˘˘˘´

˘˘´˘´˘´˘

´˘´˘´˘´

Третий этап: находим ритм в рисунке нашей схемы:

´˘|´˘|´˘|´˘

˘˘|´˘|˘˘|´

˘˘|´˘|´˘|´˘

´˘|´˘|´˘|´

Четвертый этап: соотносим полученный результат с известной ритмической схемой.

Естественное деление речи на слова в стихе ощущается не меньше, чем в прозе. И если словораздел приходится всегда на один и тот же слог, возникает некоторая пауза, ощутимая при чтении – цезура.

Как хорош'и,| как св'ежи б'ыли р'озы

В мо'ем сад'у!| Как вз'ор прельщ'али м'ой!

Как я мол'ил| вес'енние мор'озы

Не тр'огать 'их| хол'одною рук'ой!

(Мятлев, 1843)

Цезура может быть основой для дополнительных художественных приемов, например, для внутренней рифмы. Особый эффект ритмического сбоя возникает, если на ожидаемом месте цезура отсутствует, или если она перенесена в одном стихе на другой слог.

Нередко сами отклонения от известной метрической схемы носят регулярный характер – например, пиррихий во второй стопе может повторяться в каждой стихотворной строке или через строку. Такая регулярность наводит на мысль, что возникла она не случайно.

Изучение стихотворного ритма – это далеко не только интеллектуальная игра для избранных. По образному выражению Булата Окуджавы,

Каждый пишет, как он слышит,

Каждый слышит, как он дышит,

Как он дышит, так и пишет…

Уловив внутреннюю музыку стиха, читатель, по словам другого современного поэта, Владимира Высоцкого «своим дыханьем попадает в такт такого же неровного дыханья».

Иногда ритмические ассоциации, вызываемые тем или иным стихотворением, довольно прозрачны:

Средь шумного бала, случайно,

В тревоге мирской суеты,

Тебя я увидел, но тайна

Твои покрывала черты…

В трехстопном амфибрахии (трехсложном размере!) А.К.Толстого откровенно слышатся звуки вальса (популярного бального танца), что удачно подчеркнуто мелодией известного романса на эти стихи. Бывает, эти ассоциации не столь откровенны, но все же угадываются. На стихи А.Фета:

Шепот, робкое дыханье,

Трели соловья.

Серебро и колыханье

Сонного ручья…

Д. Минаев пишет пародию:

Топот, радостное ржанье

Стройный эскадрон,

Трель горниста, колыханье

Веющих знамен…,

а Чернышевский называет эти стихи Фета лошадиными. Современникам явно слышался в ритме стиха перестук конских копыт. Откуда? Да именно потому, что «каждый пишет, как и дышит»: молодой уланский офицер возвращается верхом из гостей, где снова видел свою возлюбленную, или, может быть, уже утром выезжает на строевые ученья. Душа его переполнена новыми стихами, от природы он удивительно музыкален, поэтому и стихи естественно ложатся на тот ритм, которому в этот момент подчиняется все его существо – ритм скачки.

Иногда мы встречаем в стихе «лишние» слоги или ударения, даже на неопытный слух выбивающиеся из привычной метрической схемы:

О, к'ак на скл'оне н'аших л'ет

Нежн'ей мы л'юбим, и суев'ерней…

Си'яй, си'яй прощ'альный св'ет

Любв'и посл'едней, зар'и веч'ерней!

Полн'еба охват'ила т'ень,

Лишь т'ам, на з'ападе, бр'одит си'янье, –

Пом'едли, пом'едли, веч'ерний д'ень,

Продл'ись, продл'ись очаров'анье.

Пуск'ай скуд'еет в ж'илах кр'овь,

Но в с'ердце не скуд'еет н'ежность…

О т'ы, посл'едняя люб'овь,

Ты и блаж'енство, и безнад'ежность.

(Ф.И.Тютчев)

Четкость четырехстопного ямба одних строк резко контрастирует со своеобразными «перебоями пульса» в других…

Нередко стихотворный размер несет особую смысловую нагрузку, подчеркнутую самим автором:

Я даже

ямбом подсюсюкнул,

чтоб только

быть

приятней вам.

(В. Маяковский)

Забудешь дружественный хорей

Подруги мужественной своей

(М.Цветаева)

Однако это говорит не столько о каком-то привычном значении данного размера, сколько о тех ассоциациях, которые он вызывает в данный момент у данного поэта.

Силлабо-тоническая система никогда не была единственно возможной в русской поэзии – эксперименты со стихом встречались и в XVIII, и в XIX веке. Однако рубеж XIX-ХХ веков стал эпохой особенно активных опытов над стихом. Особое распространение получает дольник, стих переходный между силлабо-тоническим и тоническим (пропуски слогов в техсложном стихе, сочетание двухсложных и трехсложных «долей»).

См'углый 'отрок брод'ил по алл'еям,

У оз'ерных груст'ил берег'ов.

И стол'етие м'ы лел'еем

Еле сл'ышный ш'орох шаг'ов.

Иглы с'осен г'усто и к'олко

Устил'ают мш'истые пн'и…

Здесь леж'ала ег'о треуг'олка

И растр'епанный т'ом Парн'и…

(А.Ахматова)

Важным моментом в фонетическом рисунке является подбор звуков, который может преследовать две цели: благозвучность и выразительность. В поэтике начала ХХ века вполне серьезно рассматривался вопрос о значении отдельных звуков: «Совершенно естественна ассоциация между цветами светлыми и звуками высокого тембра. Отсюда понятно, почему поэт, описывая лилию – белый цветок, –обильно будет употреблять звук «и», тем более, что эта ассоциация поддерживается и тем, что слово «лилия» дважды содержит в себе этот звук» (Томашевский. Теория. С.95).

Звуковые повторы, нагнетания похожих сочетаний звуков мы встречаем у поэтов ХIХ века, в том числе у Пушкина:

Куда как весело: вот вечер, вьюга воет…

Нередко выразительное сочетание звуков «сопровождает» определенный образ. Так, в блоковской «Незнакомке» повторение сонорного «н» соотносится с образом таинственной женщины:

Девичий стан, шелками схваченный,

В туманном движется окне…

И перья страуса склоненные…

В моем качаются мозгу,

И очи синие, бездонные

Цветут на дальнем берегу…

В другом стихотворении Блока то же обилие «н» снова нагнетает ощущение таинственности и глубокого покоя:

Все, что минутно, все, что бренно

Похоронила ты в веках.

Ты как младенец спишь, Равенна,

У сонной вечности в руках.

В некоторых стихах можно найти и особые закономерности в чередовании похожих звуков.

Смежное положение:

Отворите мне темницу…

Кольцо:

Редеет облаков летучая гряда.

Кольцо может замыкать собой две строки:

Марии ль чистая душа

Являлась мне, или Зарема.

Все эти элементы фонетического письма – инструментовка речи или эвфония – придают стиху особое эмоциональное звучание.

Особую роль в восприятии стихотворного текста играет синтаксис. Здесь можно выделить несколько важных аспектов.

Один из них – это соотношение между естественным синтаксическим делением фразы и ее делением на стихотворные строки. При совпадении синтаксического деления со стиховым интонационный рисунок получается единообразный, с понижением тона на конце строки:

И, угрожая, властным, мерным шагом ↓

Идет к избушке ветхой над оврагом, ↓

Над скудной балкой вдоль иссохшей речки, ↓

А там одна старуха на крылечке. ↓

А в следующей строке стиховая пауза оказывается между определением и определяемым словом, где в естественном потоке речи паузы быть не может – и сразу возникает резкое повышение тона:

И крестится старуха и дрожащей ↑

Рукою ищет грошик завалящий…

(И.Бунин)

Для поэтической речи характерно также изменение свойственного русскому языку естественного порядка слов. Иногда это явление позволяет стилизовать текст, придать ему черты иной поэтической культуры, иного языка:

Золотистого меда струя из бутылки текла

Так томительно долго, что молвить хозяйка успела…

(О.Мандельштам)

Естественный порядок слов: Струя золотистого меда так томительно долго текла из бутылки…

Зря Елену клянете, вдовы!

Не Елениной красной Трои

Огнь! Расщелины ледниковой

Синь, на дне опочиешь коей…

(М.Цветаева)

Нередко сложная синтаксическая конструкция (в частности, период) является главным связующим звеном всего стихотворения, как интонационным, так и смысловым – что блестяще было доказано Б.М. Эйхнебаумом и затем М.Л. Гаспаровым на примере стихотворения М.Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива» (М.Гаспаров. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М. 2001. С.43-45).

Особое значение в стихотворном языке имеют повторы. Это особое художественное средство. Интересен анализ этого явления, предложенный Ю.М.Лотманом:

«Чаще всего речь идет о … более сложном понятии, связанном с данным словом, но усложненном совсем не количественно.

Вы слышите: грохочет барабан,

Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней,

Уходит взвод в туман, туман, туман,

А прошлое ясней, ясней, ясней…

(Б.Окуджава)

Второй стих совсем не означает приглашения попрощаться дважды. (Отвлекаемся от того, какую меру разнообразия приносит в этот пример наличие мотива. В данном случае нас интересует информационная сущность повтора в поэзии.) В зависимости от интонации чтения, он может означать: «солдат, торопись прощаться, взвод уже уходит», или «солдат прощайся с ней, прощайся навсегда, ты ее больше не увидишь», или «солдат, прощайся с ней, со своей единственной». Но никогда: «Солдат, прощайся с ней, еще раз прощайся с ней». Таким образом, удвоение слова означает не механическое удвоение понятия, а другое, новое, усложненное его содержание… Но поэт не избрал ни одну из наших расшифровок именно потому, что его способ выражения включает все эти понятийные оттенки. Этим создается, при подчеркнутой простоте средств, бόльшая семантическая емкость. При этом необходимо иметь в виду, что эта семантическая емкость создается и за счет добавочных ассоциаций, влекущих за собой повышение эмоциональной значимости группы слов.

Информационная нагрузка повторяющихся слов и сочетаний слов не только в усилении лексического значения (нагнетании). Дело и в другом: нагнетание одинаковых лексических единиц обычно связано и с определенной интонацией напряженного характера.» (Лотман., 106-107).

Нельзя не отметить, что этот прием, достигший апогея в поэзии второй половины ХХ века, в творчестве бардов, встречался и в XIX в.

Когда сочувственно на наше слово

Одна душа отозвалась –

Не нужно нам возмездия иного,

Довольно с нас, довольно с нас…

(Ф.И.Тютчев)

Ритмические единицы стиха могут чередоваться в определенном порядке. В первую очередь это касается рифм. Чередование касается как собственно фонетических созвучий (собственно рифма), так и соотношения ударных и безударных слогов в конце поэтическрй строки (кла́узула). Однако, поскольку конец поэтической строки ознаменован как правило и ритмическим, и звковым совпадением, понятия рифма и клаузула сливаеются в одном, более привычном – рифма. Главный признак, по которому классифицируются клаузулы – количество безударных слогов после ударного. Клаузула с последним ударным слогом называется мужской.

На заре ты ее не буди́

(А.А.Фет)

Ударный + безударный женская клаузула:

Цветок засухи – желтый до́нник

(И.Бунин)

Для русской поэзии наиболее характерно чередование мужских и женских клаузул:

Мой дядя, самых честных правил,

Когда не в шутку занемог,

Он уважать себя заставил,

И лучше выдумать не мог.

(Пушкин)

В данном случае чередование перекрестное: АБАБ. Чередоваться могут и мужские клаузулы (или рифмы) с дактилическими:

В моей душе лежит сокро́вище:

И ключ доверен только мне́.

Чередование рифм может замыкаться в кольцо (АББА):

Мы ждем с томленьем упованья

Минуты вольности святой,

Как ждет любовник молодой

Минуты верного свиданья.

(Пушкин)

Строки могут рифмоваться и попарно (АА ББ):

Вот и скрылись, позабылись снежных гор чалмы.

Зной пустыни, путь к востоку, мертвые холмы.

Каменистый, красно-серый, мутный океан

На восток уходит в знойный, в голубой туман.

Рифмы, чередующиеся в определенном порядке, могут организовывать стихи в достаточно крупные единства – четверостишия, трехстишия, шестистишия и т.п. Такие единства, связанные повторяющимися рифмами, называются строфами.

Существует несколько устойчивых разновидностей строф с определенным порядком рифмовки. В русской поэзии они обычно ассоциируются со стихотворной традицией той страны, из поэтической культуры которой они заимствованы. Такими формами являются терцины (трехстишия) и октавы (восьмистишия) с определенной рифмовкой, вызывающие в сознании в первую очередь связь с итальянским Возрождением. Наиболее освоена русской поэзией форма сонета – сложной строфической структуры из 14 строк с разными вариантами рифмовки. Существует несколько разновидностей сонета – итальянский, французский, английский. Эта сложная форма по-разному в разные периоды осваивалась русскими поэтами, но всегда сонет являлся неким критерием поэтического мастерства:

Алушта днем.

Пред солнцем гребень гор снимает свой покров,

Спешит свершить намаз свой нива золотая,

И шелохнулся лес, с кудрей своих роняя,

Как с ханских четок, дождь камней и жемчугов.

Долина вся в цветах. Над этими цветами

Рой пестрых бабочек – цветов летучих рой –

Что полог зыблется алмазными волнами;

А выше – саранча вздымает завес свой.

Над бездною морской стоит скала нагая.

Буран к ногам ее летит и, раздробясь

И пеною, как тигр глазами, весь сверкая,

Уходит с мыслию нагрянуть в тот же час,

Но море синее спокойно – чайки реют,

Гуляют лебеди и корабли белеют.

(А.Майков. Из крымских сонетов А.Мицкевича)

Помимо звуковой и мелодической фактуры, акцентирующей и оттеняющей нюансы смысла, в поэтическом языке огромную роль играет само слово – его значение. В языке каждому слову присуще определенное значение. Нередко этих значений бывает несколько. Каждое из этих значений ассоциируется со звуковым и графическим рисунком слова.

«Обычный способ создания художественной речи – это употребление слова в необычной ассоциации. Художественная речь производит впечатление некоторой новизны в обращении со словами, является своеобразным новообразованием. Слово как бы получает новое значение (вступает в новые ассоциации) … В основе поэтической лексики лежит подновление словесных ассоциаций» (Томашевский. С.33).

Одним из средств «подновления» словесных ассоциаций является заимствование слов из чуждой лексической среды – например, из другого языка. Такие заимствования называются варваризмами. Мы можем выделить несколько видов варваризмов. Во-первых, слова могут передаваться точно в орфорграфии исходного языка.

Она казалась верный снимок

Du comme il faut (Шишков, прости:

Не знаю, как перевести…

Как dandy лондонский одет…

Часто такие слова ассоциируются не только с языком-источником заимствования, но и в целом с культурной средой, для которой они «родные».

Следующая степень «освоения» варваризмов – транслитерация или транскрипция.

Кель туалет! что за манеры!

Что за складки а ля шаль!

(Мятлев. «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границею, дан л'этранже» (1841))

Нередко такое воспроизведение ассоциируется уже не с культурной средой, а с пародией на оную, со «смешеньем языков французского с нижегородским». Если текст густо насыщен варваризмами, он называется «макароническим».

Следующая степень освоения варваризма – придание ему грамматических форм русского языка:

«Все это придало квартире вид ложемента богатой дамы demimonde’а, получающей вещи зря и без толку» (Лесков)

Часто варваризмы используются для придания особого «местного колорита». Пушкин, употребляя в «Кавказском пленнике» ряд варваризмов, многие из которых в настоящее время уже таковыми не осознаются, дает их разъяснение в своих авторских Примечаниях:

Аул. Так называется деревня кавказских народов.

Уздень, начальник или князь.

Шашка, черкесская сабля.

Сакля, хижина.

Необходимо отметить, что как стилистический прием варваризмы ощущаются только до тех пор, пока они еще не вошли прочно в обиход русского языка как обычная заимствованная лексика.

Аналогичную роль в языке художественного произведения могут играть и диалектизмы – слова, осознаваемые как принадлежность определенного диалекта.В поэзии диалектизмы нередки у Некрасова. Но впервые это художественно явление было освоено прозой – в произведениях В.Даля, Антония Погорельского и Гоголя. В драматургии диалектизмы нередко являются неотъемлемой частью речевой характеристики (см.) персонажа. Аналогичны диалектизмам примеры т.н. народной этимологии, которыми изобилуют, в частности, произведения Островского и Лескова (мелкоскоп).

Еще одно явление, которое можно выделить среди лексических выразительных средств литературного языка это архаизмы – устаревшие слова, вышедшие из употребления. Причем, здесь важно отметить, что мы оцениваем лексику не с точки зрения своего времени, а с точки зрения той эпохи, когда создавалось произведение. Например, в стихе Ломоносова или Державина, когда славянизмы и архаизмы в целом являлись неотъемлемой частью поэтического стиля, слово стогны как архаизм не воспринимается, у Пушкина:

Стояли стогны озерами

Оно уже имеет если не архаический, то подчеркнуто поэтический оттенок, а у Мандельштама:

на стогнах проснувшийся вол…

Это уже откровенный архаизм, «работающий» на создание античного колорита.

Можно выделить несколько разновидностей архаизмов: слова, называющие устаревшие реалии, и тем самым отсылающие читателя к ушедшей эпохе, и слова, связанные с вневременными реалиями и имеющие синонимы в современном русском языке. В роли последних часто выступают славянизмы. Причем иногда они могут не только давать ориентацию на «высокий стиль», но и просто вызывать ассоциации с тем культурным пластом, принадлежностью которого они являются, т.е. с библейскими и богослужебными текстами:

Тишина вокруг велия,

Тишина внутри.

(Иеромонах Роман (Матюшин), 1987 г.)

Ту же функцию могут выполнять и грамматические архаизмы, т.е. не употребляемые ныне грамматические формы (например, устаревшие формы множественного числа, звательный падеж, в некоторых случаях – краткие прилагательные).

Итак, славянизмы в тексте могут выполнять две совершенно противоположные функции: придавать стилю особую возвышенность, апеллируя к поэзии XVIII века, и через нее, а нередко и непосредственно, к богослужебным или библейским текстам. Кроме того, они могут ассоциироваться с канцелярским «приказным» стилем, и тогда не только не создают эффекта высокого стиля, но наоборот, заметно его снижают, внося некоторый пародийный элемент.

И, наконец, как особый прием архаизации целого объемного художественного текста можно привести своеобразную архаизацию «от противного», некий «минус-прием»: в романе А.Н. Толстого «Петр Первый» эффект архаичности языка достигается не столько за счет насыщения его архаизмами (их вкрапления не слишком часты и всегда ярко стилистически окрашены), сколько за счет того, что автор по возможности избегает использования слов, явно хронологически чуждых, более «молодых» для языка, чем лексика описываемой эпохи.

Иногда как особый стилистический прием используется обращение к нарочито бытовым, «приземленным» словам в поэтическом контексте. Хрестоматийный пример, в котором сам автор дает название этому художественному приему:

Я снова жизни полн: таков мой организм

(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

(Пушкин)

Нельзя не отметить стилистический эффект от соседства прозаизма организм со славянизмом полн.

Особое место в языке художественной литературы занимают неологизмы. В отличие от варваризмов, диалектизмов и архаизмов, которые являются реально существующими словами, или примеров «народной этимологии», которые искажают или своеобразно трактуют существующие слова, неологизмы – это непосредственное словотворчество того или иного автора. Следует различать неологизмы, возникающие на этапе становления той или иной сферы литературного языка (как введенное Карамзиным слово «промышленность») и неологизмы, являющиеся собственно авторским словотворчеством, новообразованиями для именования существующих понятий. Всплеск такого словотворчества приходится на рубеж XIX-XX вв.

Я, гений, Игорь Северянин,

Своей победой упоен,

Я повсеградно оэкранен,

Я повсесердно утвержден…

Помимо интересных с той или иной точки зрения слов, средством художественной выразительности является использование слов в переносном значении – тропов.

Обширный класс тропов составляет метонимия. Между прямым и переносным значением слова в метонимии существует причинная или иная объективная связь.

Воюет воинство твое против войны:

Оружие твое Европе мир приводит.

(М.В.Ломоносов)

Ясно, что речь идет не о личном оружии Императрицы, а о посланной ею армии.

Особый класс метонимии составляет синекдоха, отражающая отношения количественного характера: часть вместо целого или целое вместо части, единственное число вместо множественного или наоборот.

«Я три тарелки съел». – «И, полно что за счеты…

Еще хоть ложечку!..»

(И.А.Крылов)

К явлениям, родственным метонимии, относится эвфемизм: замена слова грубого или неприличного смягченным «намеком».

Другой обширный класс тропов, связанных с переносом значений – метафора. При этом переносе значения слов в прямом и переносном значении никак не связаны между собой, но их вторичные признаки могут быть с прямого значения перенесены на переносное.

Забил буграми жемчуг, заклубился,

Взрывая малахиты под рулем.

Земля плывет. Отходит, отделился

Высокий борт. И мы назад плывем.

(И.Бунин)

Наиболее типичные метафоры:

Предметы и явления мертвой природы называются словами, обозначающими явления живой природы.

Змей расклубится над домами…

(А.Блок)

Отвлеченные понятия заменяются конкретными.

И веков струевый водопад…

(А.Белый)

Метафора может быть предельно сжатой, а может и достаточной пространной, когда ассоциативная связь между предметами осознается не по целому ряду признаков, а какждый из этих признаков влечет за собой еще и целую церь ассоциаций. На развернутой метафоре может быть построено все стихотворение:

Могила любви

В груди у юноши есть гибельный вулкан.

Он пышет. Мир любви под пламенем построен.

Потом – прошли года: Везувий успокоен

И в пепле погребен сердечный Геркулан.

Под грудой лавы спят мечты, любовь и ревность;

Кипевшей жизнью мир теперь – седая древность.

И память, наконец, как хладный рудокоп,

Врываясь в глубин, средь тех развалин бродит,

Могилу шевелит, откапывает гроб

И мумию любви нетленную находит;

У мертвой на челе оттенки грез лежат,

Есть прелести еще в чертах оцепенелых,

В очах угаснувших блестят

Остатки слез окаменелых.

Из двух венков, ей брошенных в удел,

Один давно исчез, другой все свеж, как новый:

Венок из роз давно истлел,

И лишь один венок терновый

На вечных язвах уцелел.

(В.Бенедиктов)

Предельно развернутая метафора (любовь-вулкан) превращается в развернутое аллегорическое изображение любви в виде вулкана.

Аллегория (иносказание) обычно, в отличие от метафоры, основана не столько на сходстве предметов словно неожиданно открытом и запечатленном, сколько на какие-то заранее известные соотношения между изображением и изображаемым. Так, в нашем примере, венок терновый – уже ни в коем случае не метафора, а аллегория страдания.

Как троп, близкий к метафоре, можно отметить эпитет. Уяснить суть этого явления легче всего отталкиваясь от понятия логического определения, т.е. определения, выделяющего предмет из ряда других (красное пальто отличается от зеленого пальто или черного пальто). От логического определения отличается поэтическое – эпитет. Оно не сравнивает и не отделяет предмет (широкая степь не противопоставляется узкой, а высокое небо – низкому). Эпитет определяет предмет, называет его какие-то сущностные свойства.

В отдельные эпохи эпитет был неотъемлемой частью поэтического текста. Такие обязательные эпитеты получили название «украшающих», нередко это были абсолютно безразличные, ко всему применимые слова. При этом появлялись «устойчивые» эпитеты, становившиеся своего рода литературными штампами. Эпитет может быть выражен не только прилагательным, но и существительным:

Пробудят в струнах звуки рая

(М.Ю. Лермонтов)

Особый вид эпитетов – определение, содержащее в себе значение, антонимичное значению определяемого слова. Такое определение называется оксюморон – хрестоматийный пример: «Мертвые души».

К тому же классу тропов примыкает и сравнение: оба элемента – что сравнивается, и с чем сравнивается, обозначены в тексте.

Внизу, как зеркало стальное, синеют озера струи…

(Ф.И.Тютчев)

Сравнение может быть выражено формой творительного падежа:

А в степи, с ордой своею дикой,

Серым волком рыская чуть свет…

(Слово о полку Игореве. Перевод Н.Заболоцкого).

Все эти знания о стихе и о поэтическом языке помогают, «поверив алгеброй гармонию», воспринимать стихи не как менее понятный рассказ о том, что можно сказать прозой, а понять тот пласт содержания, который как раз «прозой» изложить нельзя. И здесь немаловажную роль играет умение читать стихи. К сожалению, школьная практика отравлена укоренившейся привычкой «читать стихи с выражением», т.е. с бытовой разговорной интонацией, убивающей на корню всю сущность стиха. Специфическая «поэтическая» манера чтения как правило вызвала неприятие «произаически» настроенной аудитории. Существуют свидетельства, что манера авторского чтения Пушкина вызывала неприятие у многих салонных красавиц. Только эпоха Серебряного века, введшая в обиход авторское чтение не только в узком кругу, но и на более широкую аудиторию, отчасти способствовала утверждению новой манеры чтения стихов. Однако на эстраде все же доминирует именно «актерское», а не «поэтическое» чтение, резко охарактеризованное едкой шуткой Б.М.Эйхенбаума: «Поэт, не дорожи любовию народной!» читают с такой же интонацией как: «Катя, не играй моим перочинным ножичком!» Интересно, что маленькие дети, школьники младших классов, как раз стремятся читать стихи в «поэтической» манере, их природному чистому вкусу претит навязывание стиху «бытовой», «разговорной» интонации. Трагикомическое впечатление производит, когда в советских фильмах артисты, изображающие священнослужителей или просто молящихся людей начинают читать псалмы или молитвы по-актерски, «с выражением». Известен термин «петь псалмы», хотя на самом деле их никто в прямом смысле этого слова не поет (кроме специально оговоренных уставом случаев), а именно читают, но на «певческой постановке голоса» с запретом на бытовые интонации и вообще на всякую интонационную избыточность. Не менее уродливо, чем псалмы и молитвы, звучат в «выразительном» чтении и стихи. Сейчас речь не идет о так называемой скандовке, т.е. о привнесении в ритм стиха пропущенных, отсутствующих ударений – это само по себе способно уничтожить более тонкий мелодический рисунок. Но все же необходимо при чтении стиха, во-первых, «дать звучать голосу», т.е. читать, опираясь не на разговорное, а на певческое положение голосовых связок. Во-вторых, ритм чтения должен не «затемнять», а наоборот «прояснять» мелодику данного конкретного стиха. И, в-третьих, особое внимание надо уделять соотношению синтаксического и поэтического членения текста – это придает дополнительную выразительность, абсолютно компенсирующую отсутствие бытовых, разговорных интонаций, делающих более понятной обыденную речь.

И, наконец, о том, существуют ли какие-то критерии, позволяющий отличить «хорошие» стихи от «плохих». Сама постановка такого вопроса в значительной мере провокационна – есть целый ряд поэтов, которых некоторое время превозносили, потом прочно забывали, потом снова вспоминали и начинали превозносить. Если даже Пушкина периодически предлагали «сбросить с корабля современности», что говорить о фигурах меньшего масштаба.

Тем не менее, есть понятие хорошего вкуса, которое для всех времен вполне едино. Одного великого музыканта начала ХХ века спросили, что такое хороший вкус в исполнительском искусстве. Он ответил: «Это значит, играть не слишком громко, когда написано forte, и не слишком тихо, когда написано piano».

Использование художественных приемов в меру, определенную необходимостью передачи того или иного смысла, в значительной мере является критерием вкуса в литературе, а их избыточность нередко становится мишенью для стихотворной пародии:

Эрота выспренних и стремных крыльях на

От мирных пущ в волшбе лечу далече.

Чувств пламных посреди горю, как купина,

С тобой – безумной алчу встречи.

Биюся в кольцах корч, желанием пронзен.

Змий, жду тебя, змею, одре на одиноком.

Струится нарда вонь, и ладан смольн возжен,

Меня коснися змейным боком.

Одре сем на позволь, прелестница, и впредь

Мне уст зной осязать и пышну персей внятность.

Пиит истомных «сред» воздам я мзду и Тредь–

Яковского стихом твою вспою приятность.

(Измайлов А.А. Пародия на Вяч. Иванова)

Задачка для начинающего литературоведа: какого приема из перечисленных выше нет в этом стихотворении?