**Стилистические фигуры и тропы**

Тужилин Юрий Владимирович

Муниципальная средняя школа №6 г. Сафоново Смоленской области

АЛЛЕГОРИЯ (греч. allos — иной и agoreuo — говорю) — конкретное изображение предмета или явления действительности, заменяющее абстрактное понятие или мысль. Зеленая ветка в руках человека издавна являлась аллегорическим изображением мира, молот являлся А. труда и т. д.

Происхождение многих аллегорических образов следует искать в культурных традициях племен, народов, наций: они встречаются на знаменах, гербах, эмблемах и приобретают устойчивый характер.

Многие аллегорические образы восходят к греческой и римской мифологии. Так, образ женщины с завязанными глазами и с весами в руках— богини Фемиды — А. правосудия, изображение змеи и чаши — А. медицины.

А. как средство усиления поэтической выразительности широко используется в художественной лит-ре. Она основана на сближении явлений по соотнесенности их существенных сторон, качеств или функций и относится к группе метафорических тропов.

Л. Крупчанов»

ГИПЕРБОЛА (от греч. hyperbole— преувеличение) — чрезмерное преувеличение тех или иных свойств изображаемого предмета или явления. Средствами Г. автор усиливает нужное впечатление или подчеркивает, что он прославляет, а что высмеивает. Г. встречается уже в древнем эпосе у разных народов, в частности в русских былинах.

В русской литре к Г. охотно прибегали Н. В. Гоголь, С.-Щедрин и особенно В. Маяковский («Я», «Наполеон», «150 000 000»). В поэтической речи Г. часто переплетается с другими художественными средствами (метафоры, олицетворения, сравнения и др.). Обратная Г. — художественное преуменьшение («мальчик с пальчик») — литота (см.).

Е. Аксенова.

ИРОНИЯ (от греч. eironeia — притворство, насмешка) — осмеяние, содержащее в себе оценку того, что осмеивается; одна из форм отрицания. Отличительным признаком И. является двойной смысл, где истинным будет не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый; чем больше противоречие между ними, тем сильней И. Осмеиваться может как сущность предмета, так и отдельные его стороны. Т.о., характер И., объем отрицания, выраженный в ней, не одинаков; в первом случае И. имеет значение уничтожающее, во втором — корректирующее, совершенствующее. В иск-ве это проявляется в сатирическом (см. Сатира) и юмористическом изображении (см. Комическое), И. всегда предполагает идеал, в большей или меньшей степени отличающийся от того, что есть в действительности.

И. в древней Греции достигла расцвета в философии Сократа. И. Сократа отрицает и реальную истину, и одновременно субъективное представление об истине. Идеал, стоящий за И. такого рода, — самодовлеющее отрицание как единственная истина; об этом свидетельствует, в частности, знаменитое изречение Сократа: «Я знаю только то, что ничего не знаю». Особое значение И. приобретает в конце 18 в., когда наиболее отчетливо оформилась антитеза: человек — мир, человек — об-во, на основе к-рой возникло романтическое иск-во (см. Романтизм). В немецкой лит-ре и эстетике этого периода оформился особый тип «романтической И.», к-рая выражает игнорирование объективного состояния реальных предметов и связей романтической личностью (художником, автором произведения). «Романтическая И.» противопоставляет объективному миру гибкий и подвижный идеал — поэтический вымысел. Идеал этот сам по себе недостижим: как бы ни было совершенно достигнутое, его всегда можно «иронизировать» через более совершенное вымышленное. Не случайно синонимом «романтической И.» было слово «произвол» — полное освобождение от всяких законов и ограничений реальности по воле художника вследствие свободы человеческого творческого духа. Еще один синоним — «остроумие» — теоретик «романтической И.» Ф. Шлегель определял как «взрыв связанного сознания». «Освобождая» от действительности, «романтическая И.» давала разрешение ее противоречий в сфере поэтической фантазии, возвышение над ними посредством поэтического вымысла. Но и в такой форме — субъективного отрицания — «романтическая И.» явилась выражением неприятия буржуазного уклада и всего образа жизни, связанного с собственническими интересами. Этот социально-критический смысл «романтическая И.» еще полнее обрела в творчестве немецких романтиков второго поколения. Для них уже была очевидна зависимость от действительной жизни самого человека с его духовной сущностью, потому И. в их произведениях отнесена не только к внешнему миру, но и к субъективному, якобы противостоящему ему. Теоретиком нового вида И., возникшей в новых общественных условиях и отражавшей преломление идеального в реальном, взаимосвязь и взаимовлияние того и другого, был К. Зольгер. Отсюда И. развивается в учении Гегеля, вскрывая противоречивое единство возвышенного и низменного, неизбежную спаянность идеального, всеобщего с материальным, частным. В творчестве его современника Гейне «романтическая И.» окончательно приходит к собственному отрицанию — ведет к разрушению романтических иллюзий. Ф. Энгельс писал (сравнивая с Гейне поэта «истинного социализма» К. Бона): «У Гейне мечты бюргера намеренно были бы вознесены, чтобы затем так же намеренно низвергнуть их в действительность» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 4, с. 217). Характерно, что ни в лит-ре доромантического периода, ни в эпоху развитого реализма в 19 в. II. в качестве нормы эстетического отношения художника к действительности не является ведущей в силу ослабленности здесь субъективного начала по сравнению с романтизмом. В каждой из этих литератур выдвигается сатира (см.). И. превращается в сарказм, становясь средством и обличения и разоблачения уродливых сторон социальной действительности. И. как отношение индивидуума к миру получила новые формы в иск-ве 20 в. И. писателей-экзистенциалистов выдвигает отрицание всякой истины, кроме экзистенциальной — субъективного знания человека о жизни (см. Экзистенциализм). Наиболее оригинальное оформление И. приобрела в важнейшем творческом принципе Б. Брехта — принципе «очуждения» (см. Очуждения эффект). «Очуждение» означает «взгляд со стороны» на привычные явления, в результате чего человек, как зритель, заново оценивает их и выносит о них свое суждение. Эта тенденция возвысить человека над реальными условиями и вызвать отрицание их с т. з. истинно человеческих критериев может считаться современным видоизменением «романтической И.»; сам же Брехт в связи с этим часто вспоминал идеи Гегеля. У Брехта субъективный идеал художника, отрицающий действительность, совпадает с объективным идеалом классовой борьбы. И. как художественный, принцип следует отличать от И. в качестве стилистического средства. В последнем случае И. содержится в речи персонажей или самого автора. Посредством такой И. создается комический эффект, т. к. здесь высказанное имеет смысл, прямо противоположный тому, что сказано автором. Напр., в пушкинских стихах;

Граф Хвостов, Поэт, любимый небесами, Уж пел бессмертными стихами Несчастье Невских берегов, — видимое восхваление Хвостова означает как раз обратное — насмешку над его бездарностью.

Д. Чавчанидзе

ЛИТОТА (от греч. litotes — простота, малость, умеренность) — троп, противоположный гиперболе (см.). Л. — это образное выражение, оборот, в к-ром содержится художественное преуменьшение величины, силы, значения изображаемого предмета пли явления. Л. есть в народных сказках: «мальчик с пальчик», «избушка на курьих ножках», «мужичок с ноготок».

К Л. часто обращался Н. Гоголь:

«Такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить» (II. Гоголь).:

Лит.: Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

И. Трофимов.

МЕТАФОРА (греч. metaphora -- перенос) — вид тропа, в к-ром отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений или по контрасту.

М. образуются по принципу олицетворения («вода бежит»), овеществления («стальные нервы»), отвлечения («поле деятельности») и т. д. В роли М. могут выступать различные части речи: глагол, существительное, прилагательное. М. придает речи исключительную выразительность:

В каждый гвоздик душистый сирени,

Распевая, вползает пчела...

Вознеслась ты под свод голубой

Над бродячей толпой облаков…

(А. Фет)

М. представляет собой нерасчлененное сравнение, в к-ром, однако, легко усматриваются оба члена:

Со снопом волос своих овсяных

Отоснилась ты мне навсегда...

Покатились глаза собачьи

Золотыми звездами в снег...

(С. Есенин)

Помимо словесной М., большое распространение в художественном творчестве имеют метафорические образы или развернутые М.:

Ах, увял головы моей куст,

Засосал меня песенный плен,

Осужден я на каторге чувств

Вертеть жернова поэм.

(С. Есенин)

Иногда все произведение целиком представляет собой широкий, развернутый метафорический образ. Таково стихотворение А. Пушкина «Телега жизни...». См. ст. Троп.

Л. Ирупчанов.

МЕТОНИМИЯ (от греч. metonomadzo— переименовывать) — вид тропа, в к-ром сближаются слова по смежности обозначаемых ими более или менее реальных понятий или связей. В М. явление или предмет обозначается с помощью других слов и понятий. ,При этом сохраняются сближающие эти явления признаки или связи; так, когда В. Маяковский говорит о «стальном ораторе, дремлющем в кобуре», то читатель легко угадывает в этом образе метонимическое изображение револьвера. В этом отличие М. от метафоры. Представление о понятии в М. дается с помощью косвенных признаков или вторичных значений, но именно это и усиливает поэтическую выразительность речи:

Ты вел мечи на пир обильный;

Все пало с шумом пред тобой;

Европа гибла; сон могильный

Носился над ее главой...

(А. Пушкин)

Здесь М. «мечи» — воины. Наиболее распространена М. в к-рой название профессии заменено названием орудия деятельности:

Когда же берег ада

Навек меня возьмет

Когда навек уснет

Перо, моя отрада...

(А. Пушкин)

Здесь М. «уснет перо». См. ст. Троп. Л. Крупчанов.

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ, или прозопопея (греч. prosopopoiia, от prosopon — лицо и poieo — делаю) — такое изображение неодушевленных или абстрактных предметов, при к-ром они наделяются свойствами живых существ — даром речи, способностью мыслить и чувствовать. О. было связано в древности с анимическим мировоззрением и всевозможными верованиями (напр., О. в античной мифологии). О. как иносказание, стилистический термин — один из весьма распространенных художественных тропов (см.). Таково О. в сказках, баснях, в художественной лит-ре:

О чем ты воешь, ветр ночной,

О чем так сетуешь безумно?

(Ф. Тютчев)

К ней прилегла в опочивальне

Ее сиделка — тишина.

(А. Блок)

E. Аксенова.

ПЕРИФРАЗ (греч. periphrasis, от peri — вокруг, около и phradzo — говорю) — один из тропов (см.), в к-ром название предмета, человека, явления заменяется указанием на его признаки, как правило, наиболее характерные, усиливающие изобразительность речи. Напр.; «царь птиц» вместо «орел».

Е. Аксенова.

СИНЕКДОХА (от греч. synekdoche), — один из тропов, вид метонимии (см.), состоящий в перенесении значения с одного предмета на другой по признаку количественного между ними отношения. С. — выразительное средство типизации. Наиболее употребительные виды С.:

1) Часть явления называется в значении целого:

А в двери —

бушлаты,

шинели,

тулупы...

(В. Маяковский)

2) Целое в значении части — Василий Теркин в кулачном поединке о фашистом говорит:

— Ах, ты вон как! Драться каской?

Ну не подлый ли парод!

3) Единственное число в значении общего и даже всеобщего:

Там стонет человек от рабства и цепей... (М. Лермонтов)

И гордый внук славян, и финн... (А. Пушкин)

4) Замена числа множеством:

Мильоны вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы. (А. Блок)

5) Замена родового понятия видовым:

Бьем грошом. Очень хорошо! (В. Маяковский)

6) Замена видового понятия родовым:

«Ну что ж, Садись, светило!» (В. Маяковский) Е. Аксенова

СРАВНЕНИЕ — вид тропа (см.), в к-ром одно явление или понятие проясняется путем сопоставления его с другим явлением. С. может быть отнесено к первичным видам тропа, так как при перенесении значения с одного явления на другое сами эти явления не образуют нового понятия, а сохраняются как самостоятельные. «Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория» (М. Шолохов). Представление о черноте и мрачности степи и вызывает у читателя то тоскливо-тягостное ощущение, к-рре соответствует состоянию Григория. Налицо перенесение одного из значений понятия — «выжженная степь» на другое — внутреннее состояние персонажа. Иногда, для того чтобы сопоставить какие-то явления или понятия, художник прибегает к развернутым сравнениям:

Печален степи вид, где без препон,

Волнуя лишь серебряный ковыль,

Скитается летучий аквилон

И пред собой свободно гонит пыль;

И где кругом, как зорко ни смотри,

Встречает взгляд березы две иль три,

Которые под синеватой мглой

Чернеют вечером в дали пустой.

Так жизнь скучна, когда боренья нет,

В минувшее проникнув, различить

В ней мало дел мы можем, в цвете лет

Она души не будет веселить.

Мне нужно действовать, я каждый день

Бессмертным сделать бы желал, как тень

Великого героя, и понять

Я не могу, что значит отдыхать.

(М. Лермонтов, 1831 июля 11 дня)

Здесь с помощью развернутого С. Лермонтов передает целую гамму лирических переживаний и размышлений.

С. обычно соединяется союзами «как», «как будто», «словно», «точно» и т. д. Возможны и бессоюзные С.:

«У меня ль молодца кудри — чесаный лен» (Н. Некрасов, Огородник). Здесь союз опущен. Но иногда он и не предполагается:

«Заутра казнь, привычный пир народу» (А. Пушкин, Андрей Шенье).

Нек-рые формы С. строятся описательно и поэтому не соединяются союзами:

И является она

У дверей иль у окна

Ранней звездочки светлее,

Розы утренней свежее. (А. Пушкин, С португальского)

Она мила — скажу меж нами —

Придворных витязей гроза,

И можно с южными звездами

Сравнить, особенно стихами,

Ее черкесские глаза. (А. Пушкин, Ее глаза)

Особым видом С. являются т. н. отрицательные:

Не сияет на нёбе солнце красное,

Не любуются им тучки синие:

То за трапезой сидит во златом венце»

Сидит грозный царь Иван Васильевич. (М. Лермонтов, Песня про купца Калашникова)

В этом параллельном изображении двух явлений форма отрицания есть одновременно и способ сопоставления и способ перенесения значений.

Особый случай представляют собой используемые в С. формы творительного падежа:

Пора, красавица, проснись!

Открой сомкнуты негой взоры,

Навстречу северной Авроры

Звездою севера явись. (А. Пушкин)

Я не парю — сижу орлом. (А. Пушкин)

Часто встречаются С. в форме винительного падежа с предлогом «под»:

«Сергей Платонович... сидел с Атепиным в столовой, оклеенной дорогими, под дуб, обоями...» (М. Шолохов).

Во всех приведенных выше примерах С. сближают понятия, не связанные между собой в действительности целиком замещающие друг друга. Это метафорические С. Но в нек-рых С. сближаются понятия, связанные между собой в действительности. При этом могут быть выражены только отдельные черты того явления, с к-рым что-либо сравнивается:

Не торговал мой дед блинами,

Не ваксил царских сапогов,

Не пел с придворными дьячками,

В княжне прыгал из хохлов... и т. д.

Здесь не указаны люди, с к-рыми сравниваются предки Пушкина, но по отдельным штрихам современники могли догадаться, кого имел в виду поэт.

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу.

Не лежал я во рву в непроглядную ночь,—

Я свой век загубил за девицу-красу,

За девицу-красу, за дворянскую дочь. (Н. Н е к р а с о в, Огородник)

Первые две строки — отрицательное С., в к-ром одно из сравниваемых явлений не выражено непосредственно.

Как узник, Байроном воспетый,

Вздохнул, оставя мрак тюрьмы...

Здесь Пушкин сравнивает себя о героем поэмы Байрона Бониваром, имя к-рого, однако, не упомянуто им. Такие С. могут быть названы метонимическими. В свою очередь и метафора (см.) и метонимия (см.) заключают в себе скрытое С.

Л. Крупчанов

ЭПИТЕТ (от греч. epitheton — приложение) — слово, определяющее предмет или явление и подчеркивающее к.-л. его свойства, качества или признаки.

В то же время признак, выраженный Э., как бы присоединяется к предмету, обогащая его в смысловом и эмоциональном отношении. Это свойство Э. и используется при создании художественного образа;

Но люблю я, весна золотая,

Твой сплошной, чудно смешанный шум;

Ты ликуешь, на миг не смолкая,

Как дитя без заботы и дум...

(Н. Некрасов)

Свойства Э. проявляются в слове лишь тогда, когда оно сочетается с другим словом, обозначающим предмет или явление. Так, в приведенном примере слова «золотая» и «чудно смешанный» приобретают свойства Э. в сочетании со словами «весна» и «шум». Возможны Э., к-рые не только определяют предмет или подчеркивают к.-л. стороны, но и переносят на него с другого предмета или явления (не выраженного непосредственно) новое, дополнительное качество:

И мы тебя, поэт, не разгадали,

Не поняли младенческой печали

В твоих как будто кованых стихах.

(В. Брюсов, К портрету М. Ю, Лермонтова)

Такие Э. называют метафорическими. Как видим, Э. подчеркивает в предмете не только присущие ему, но и возможные, мыслимые, перенесенные черты и признаки. Это дает основание причислить Э. к группе тропов (см.). В качестве Э. могут быть использованы различные (значащие) части речи (существительное, прилагательное, глагол).

К особой группе Э. относятся постоянные эпитеты (см.), к-рые употребляются только в сочетании с одним определенным словом: «живая вода» или «мертвая вода», «добрый молодец», «борзый конь» и т. д. Постоянные Э. характерны для произведений устного народного творчества. Распространенные попытки разграничить определение «логическое» или «необходимое» и Э. как «образное определение» малопродуктивны, т. к. в стилистическом контексте всякое определение может иметь выразительное значение. В выражении «великий, могучий, правдивый и свободный русский язык» (Тургенев) слово «русский» м. б. рассмотрено и как логическое определение, и как Э., т. к. завершает интонационное нарастание и получает поэтому особое стилистическое значение.

Л. Крупчанов.

ЕДИНОНАЧАТИЕ, или анафора (от греч. anaphora — вынесение вверх) — распространенная стилистическая фигура, состоящая в повторении начальных частей двух и более относительно самостоятельных отрезков речи (слов, полустиший, строк, строф, фраз и т. д.):

Люблю тебя, Петра творенье,

Люблю твой строгий, стройный вид...

(А. Пушкин)

Анафора может быть не только словесной, но и звуковой, с повторением отдельных созвучий:

Черно глазую девицу,

Черно гривого коня!..

(М. Лермонтов)

синтаксической:

Мы не скажем командиру.

Не расскажем никому.

(М. С в е т л о в)

На анафоре может строиться целое стихотворение:

Почему, как сидишь озаренной,

Над работой пробор наклонят,

Мне сдается, что круг благовонный

Все к тебе приближает меня?

Почему светлой речи значенья

Я с таким затрудненьем ищу?

Почему и простые реченья

Словно темную тайну шепчу?

Почему как горячее жало

Чуть заметно впивается в грудь?

Почему мне так воздуху мало,

Что хотел бы глубоко вздохнуть?

(А. Фет) И. Трофимов

АНТИТЕЗА (от греч. antithesis — противоречие, противоположение) — резко выраженное противопоставление понятий или явлений.

Ты и убогая,

Ты и обильная,

Ты и могучая,

Ты и бессильная...

(Н. Некрасов)

А. усиливает эмоциональную окраску речи и подчеркивает высказываемую с ее помощью мысль. Иногда по принципу А. построено все произведение («Сон и смерть» А. Фета).

Л. Крупчанов

АСИНДЕТОН (греч. asyndeton — несвязанное), или бессоюзие — такое построение речи, гл. обр. поэтической, при к-ром союзы, соединяющие слова, опущены. А. усиливает выразительность фразы:

Прямо дороженька, насыпи узкие,

Столбики, рельсы, мосты.

(Н. Некрасов)

Е. Аксенова

ГРАДАЦИЯ (от лат. gradatio — постепенность) — стилистическая фигура (см.), в к-рой определения группируются в известном порядке — нарастания или ослабления их эмоционально-смысловой значимости.

Г. усиливает эмоциональное звучание стиха:

Не жалею, не зову, не плачу,

Все пройдет, как с белых яблонь дым.

(С. Есенин)

ИНВЕРСИЯ (от лат. inversio — перестановка) — стилистическая фигура, состоящая в нарушении общепринятой грамматической последовательности речи; перестановка частей фразы придает ей своеобразный выразительный оттенок: «Швейцара мимо он стрелой Взлетел по мраморным ступеням» (А. Пушкин).

А. Головенченко,

МНОГОСОЮЗИЕ, или полисиндетон (от греч. polysyndeton —многосвязное) — такое построение речи, гл. обр. поэтической, при к-ром увеличено число союзов между словами.

М. — одна из стилистических фигур (см.). Замедляя речь вынужденными паузами, М. подчеркивает отдельные слова, усиливает ее выразительность:

И волны теснятся, и мчатся назад,

И снова приходят, и о берег бьют...

(М. Лермонтов)

Зато и внук, и правнук, и праправнук

Растут во мне, пока я сам расту...

(П. Антокольский)

Е. Аксенова.

ПАРАЛЛЕЛИЗМ (от греч. parallelos — идущий рядом) — аналогия, сходство, общность характерных черт; однородное синтаксическое построение двух (и более) предложений (или частей их):

Твой ум глубок, что море.

Твой дух высок, что горы.

(В. Брюсов)

П. особенно характерен для произведении устного народного творчества (былин, песен, частушек, пословиц) и близких к ним по своим художественным особенностям литературных произведений («Песня про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, «Василий Теркин» А. Т, Твардовского).

П. может иметь более широкий тематический характер по содержанию, напр. в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Тучки небесные — вечные странники».

Наиболее яркое и многообразное выражение П. получил в романтической поэзии нач. 19 в., когда пейзаж утратил свою описательность и приобрел лирически-эмоциональный характер. П. составляет композиционную основу многих стихотворений В. Вордсворта, И. Эйхендорфа, А. Шамиссо и даже целых циклов («Зимний путь» В. Мюллера). А. Н. Веселовский Пользовался в этом случае термином «психический П.». В отличие от прямого П., различают П. отрицательный, в к-ром, однако, отрицанием подчеркивается не различие, а совпадение основных признаков сопоставляемых явлений:

Не стая воронов слеталась

На груды тлеющих костей,

За Волгой, ночью, вкруг огней

Удалых шайка собиралась.

(А. Пушкин)

П. Рощин.

РИТОРИЧЕСКИЙ ВОПРОС (от греч. rhetor — оратор) — одна из стилистических фигур (см.); такое построение речи, гл. обр. поэтической, при к-ром утверждение высказывается в форме вопроса. Р. в. не предполагает ответа, он лишь усиливает эмоциональность высказывания, его выразительность.

Е. Аксенова

РИТОРИЧЕСКОЕ ВОСКЛИЦАНИЕ (от греч. rhetor — оратор) — одна из стилистических фигур (см.); такое построение речи, при к-ром в форме восклицания утверждается то или иное понятие. Р. в. звучит эмоционально, с поэтическим воодушевлением и приподнятостью:

Да, так любить, как любит наша кровь

Никто из вас давно не любит!

(А. Блок)

Е. Аксенова

РИТОРИЧЕСКОЕ ОБРАЩЕНИЕ (от греч. rhetor — оратор) — одна из стилистических фигур (см.). По форме, будучи обращением, Р. о. носит условный характер. Оно сообщает поэтической речи нужную авторскую интонацию: торжественность, патетичность, сердечность, иронию и т. д.:

А вы, надменные потомки

Известной подлостью прославленных

отцов.. (М. Лермонтов)

E. Аксенова

РИФМА (от греч. rhythmos — соразмерность) — повтор отдельных звуков или звуковых комплексов, связывающих окончания двух или более строк (в этом отличие Р. от аллитерации древнегерманского и тюркского стиха). В Р. могут повторяться отдельные звуки («морозы — розы»), слова («молод — молот») [простая Р.], группы слов (составная Р.), в исключительных случаях — целые строки (панторифма). Иногда один или несколько звуков одного рифмующего слова не встречает соответствия в другом (у В. Маяковского: «строфа — факт»). В организации стиха Р. Принадлежит очень важная роль: она связана со звуком, ритмом, лексикой, интонацией и синтаксисом, строфикой. Весьма важна ритмическая функция Р.. Р. отмечает звуковым повтором клаузулы (стиховые окончания), подчеркивая междустрочную паузу:

Отдымился пот вчерашний,

Высох пот, металл простыл,

От окопов пахнет пашней,

Летом, мирным и простым.

Лексическая функция рифмы заключается в том, что она выделяет слова, связанные звуковым повтором, и тел? самым усиливает ассоциативную сферу стиха. Первый гимн партии в поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» завершается строфой, в к-рой зарифмованы наиболее существенные по смыслу слова: «братья — партия», «ценен — Ленин». Р. в интонационной функции способствует возникновению логического ударения, в результате чего рифмующееся слово резко выделяется из речевого потока и к нему привлекается особое внимание. Это может происходить, напр., при разрыве тесных словосочетаний.

В стихотворении «Много еще неясности...» Л. Мартынов направляет читательское восприятие на наречие «откровенно», к-рое семантически и фонически более ощутимо, чем связанный с ним глагол «вести»:

Но я не заметил ненависти

К себе нигде —

Надо лишь откровенно вести

Себя везде…

В составной Р. «ненависти — откровенно вести» логический акцент на слове «откровенно» достигается за счет нек-рого фонического приглушения глагола «вести». Существует несколько видов классификации рифмы со звуковой т. з. Р. подразделяются на точные и неточные. Точная Р. — созвучие, в к-ром совпадают все звуки: «Евгений — гений», «полн — волн», «занемог — не мог» и т. д. Критерием точности является её орфографическое совпадение рифмующихся слов, а их фонетическая, произносительная сторона, напр. составная рифма В. Маяковского: «ста расти — старости» — точная. Неточная Р. —созвучие, в к-ром звуки, входящие в состав рифмующихся слов, фонетически не совпадают; ср. рифмы Маяковского: «распят — паспорт», «обнаруживая — оружие», «селеньице — ленинцы» и т. п. По отношению к неточной Р. видовыми понятиями являются ассонанс («звездами — розданы»), неравносложная рифма («врезываясь — трезвость»), усеченные рифмы («обошел — хорошо») и др. В современной поэзии широко представлена «контурная» акустическая Р., в к-рой созвучен общий звуковой «контур», «пунктир» слов, а не их окончания («асфальту — свадьбу», «разруха — рассудка», «паяц — боязнь» и т. п.). Иногда подобную Р. называют корневой. Основу Р. составляют опорные звуки, р неположенные влево от ударного гласного, к-рый является основой Р. Тик, в Р. у Пушкина «Евгений — гений» «г» — опорный согласный. Увеличение количества общих повторяющихся звуков усиливает звуковую Ощутимость Р., как в стихе Маяковского. В зависимости от расположения ударений в рифмующихся словах Р. бывают мужские, женские, дактилические, гипердактилические с ударением сответственно на последнем, предпоследнем, третьем от конца слова слоге и на четвертом и далее слогах от конца слова. Мужская рифма (происхождение терминов «мужская» и «женская» Р. связано со старо-французским языком — в нем первая совпадала с окончанием мужского рода, а вторая — с окончанием женского рода): «тревог — мог», «рад—аппарат» и т.п.; женская рифма: «воды — заводы», «правил — оставил» и др. Дактилическая рифма («глубокая — одинокая») в русской поэзии 18 — нач. 19 в. употреблялась редко. К середине 19 в., особенно в поэзии Н. Некрасова, дактилическая Р. становится равноправной наряду с мужской и женской. В стихотворении В. Брюсова «Ночь» представлены последовательно уменьшающиеся Р. от семи слогов до одного: от «свешивающиеся — смешивающиеся» (гипердактилическая Р.) до «ночь — прочь» (сб. «Опыты»). По расположению в строках Р. Делятся на парные, или смежные (схема рифмовки: аабб), перекрестные, в к-рых рифмуются первая и третья, вторая и четвертая строки (схема: абаб), перекрестные (опоясанные, кольцевые), в к-рых созвучны первая и четвертая, вторая и третья строки (схема: абба). В начале стихотворения А. С. Пушкина «Клеветникам России» (1831) двустишие со смежной рифмой сменяется четверостишием с опоясанной рифмой:

О чем шумите вы, народные витии?

Зачем анафемой грозите вы России?

Что возмутило вас? волнения Литвы?

Оставьте: это спор славян между собою,

Домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою,

Вопрос, которого не разрешите вы.

Перекрестная рифма представлена, напр., в строках Маяковского:

Это время гудит

телеграфной струной,

это

сердце

с правдой вдвоем.

Это было

с бойцами,

или страной,

или

в сердце

было

в моем.

При взаимодействии-с рифмующимся словом двух или более слов возникает составная рифма: «Гарольдом — со льдом», «колокол — молоко лакал» и т. п. Один из видов составной рифмы с неожиданным сочетанием слов — каламбурная Р.: «поколочу — по калачу». Характерны каламбурные рифмы поэта-сатирика 60-х № 19 в. Д. Минаева:

Область рифм — моя стихия,

И легко пишу стихи я,

Без раздумья, без отсрочки

Я бегу к строке от строчки,

Даже к финским скалам бурым

Обращаюсь с каламбуром.

Крайне редко встречается разноударная Р., в к-рой ударные гласные не совпадают. Напр., у В. Маяковского: «отчего — рабочего», «со стороны — Экстренный».

Лит.: Жирмунский В., Рифма, ее история и теория, П., 1923; Штокмар М. П.,Рифма Маяковского,М., 1958;

Томашевский Б. В., К истории русской рифмы, в его сб.: Стих и язык, М.—Л., 1959, с. 69—131; Гончаров Б. П., Рифма и ее смысловая выразительность, в сб.: Изучение стихосложения в школе, М., 1960, с. 59—95; его же,

О рифме Маяковского, «Филологич. науки», 1972, № 2; 3 а п а д о в А. В., Державин и русская рифма XVIII в., в кн.:

XVIII век. Сб. 8, Л., 1969.

Б. Гончаров.

ЭЛЛИПСИС (от грсч. ellepsis — опущение, недостаток) — фигура поэтического синтаксиса, основанная на пропуске одного из членов предложнния, легко восстанавливаемого по смыслу (чаще всего сказуемого» Этим достигается динамичность и сжатость речи, передается напряженная смена действия. Э. — один из видов умолчания. Часто встр< чается в пословицах и поговорках: «Дружно — не грузно, а врозь хоть брось», «Посмотрит — рублём подарит». В художественной речи передаёт взволнованность говорящего или напряженность действия:

Мы села — в пепел, грады — в прах,

В мечи — серпы и плуги.

(В. Жуковский)

В лирике встречаются стихотворения, написанные бессказуемными конструкциями, т. е. с широким использованием Э., напр. стихотворение А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» и пародия на него Д. Минаева — «Холод, грязные селенья».

A. Захаркин.

РИТМ (от греч. rhythmos — такт, производное значение — «соразмерность») — повторность тех или иных входных явлений через определенные соизмеримые промежутки. Еще Аристоксен (4 в. до н. э.) характеризовал Р. как членение на сопоставимые отрезки: «Если ощущаемое нашим чувством движение таково, что распадается в каком-либо порядке на более мелкие подразделения, это называется ритмом». Последующие работы, подчеркивая в Р. повторность, породили упрощенное представление об обязательности полного равенства отрезков вместо сопоставимости их. Р. служит основой стиха. То, какие именно элементы членят текст на сопоставимые отрезки, определяет систему стихосложения. Так, Р. может быть построен на счете слогов в стихе (силлабический стих), или на счете ударений в стихе (тонический стих), или на чередовании определенных групп слогов, различаемых по долготе и краткости (метрическое стихосложение), по ударности и безударности (силлабо-тоническое стихосложение). Во всех случаях стихотворный Р. возникает только из соотнесенности стихов как соизмеримых отрезков. Поэтому стихотворный, Р. возникает не в отдельном стихе, а только в сочетании их. Ритмичность изолированного стиха ощутима лишь для развитого восприятия стиха — на фоне всей массы стихов.

Возникновение стихотворного Р. объясняли из Р. трудовых процессов (К. Бюхер), даже непосредственно из биологического Р. (напр., из Р. деятельности сердца), из подражания Р. природы (напр., волнам прибоя). Несмотря на кажущуюся материалистичность подобных теорий, они грубо вульгаризаторски игнорируют эстетическую сущность стихотворного Р., возникающего в эмоциональной речи и служащего художественному выражению идей и чувств. Р. стиха — особая форма организации тех явлений, к-рые существуют в речи вне стиха.

Свой Р. имеет проза и другие виды речи, но его ошибочно смешивают со стихотворным Р., свойственным лишь стиху, основанным на закономерностях собственно стиха.

Неверно говорить о стихотворном Р. как о непосредственной передаче изображаемых явлений или событий. Действительно, Р. стиха иногда имитирует бег коня или походный марш, но эти отдельные случаи ритмоподражания не характерны, как случаи звукоподражания не характерны для всей звуковой организации стиха. А Р. стихотворный, взятый независимо от значения слов, сам по себе не несет к.-л. определенного значения. Выражения «стремительный Р.», «печальный Р.» и т. п. только запутывают, приписывая Р. то, чего в нем нет, — «стремительность», «печальность».и пр. ему придает поэтический текст. Одним и тем же стихотворным размером могут быть написаны произведения, совершенно разные по настроению или идеологии, даже взаимно враждебные. Однако сильные поэтические произведения, написанные тем или иным стихотворным размером, создают ассоциативную связь между их содержанием и этим размером, к-рая в дальнейшем может упрочиться, если последующие произведения того же жанра или того же настроения будут написаны тем же размером. Так сложились исторически нек-рые характеристики русских стихотворных размеров, получивших ту или иную окраску (пятистопный ямб для размышлений или неторопливого повествования, вольный ямб для передачи диалога, элегический пятистопный хорей и т. п.). У воспитанных на иной поэтической культуре те же размеры вызовут иные эмоции.

Кроме общего значения, термин «Р.» в стиховедении употребляется и в значении более узком: в силлабо-тоническом стихосложении различают метр — как- условную схему расположения ударяемых и неударяемых слогов и Р. — фактическое расположение их. Так, в четверостишии А. С. Пушкина:

Я помню чудное мгновенье:

Передо мной явилась ты,

Как мимолетное виденье,

Как гений чистой красоты,—

метрическая схема:

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪

∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ,

а схема Р. такова:

∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪

∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ —

∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪

∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — ,

Ритмическое течение стихотворного произведения существует не изолированно, а в живом единстве с содержанием, переплетаясь с интонационно-синтаксической структурой, звуковой инструментовкой и другими компонентами, образующими стих.

В. Никонов

ИНТОНАЦИЯ (от лат. intonare — громко произносить) — основное выразительное средство звучащей речи, позволяющее передать отношение говорящего к предмету речи и к собеседнику.

Значения самой простой фразы «Пошел дождь» могут быть различными и зависимости от того, что послужило мотивировкой высказывания: радость садовода или недовольство собирающегося в дорогу путника. Передавая подобные различия, И. выражает конкретный смысл любого высказывания, его целеустановку (отсюда — повествовательная, вопросительная и побудительная интонации) и эмоциональную природу. (И. торжественная, гневная, грустная). Расчленяя фразу на синтагмы, И. передает различные семантические отношения между частями высказывания (перечисление, противопоставление, присоединение и т. д.), подчеркивает смысловой акцент фразы. И. — явление сложное. Ее образуют повышения и понижения тона, речевые паузы, степень слитности или расчлененности фразы и даже слова, синтагматические и фразовые ударения, степень громкости, темп и тембр речи, подчеркнутость ее звукового строя. Все эти компоненты И. непрерывно взаимодействуют друг с другом. Хотя полностью И. может быть воссоздана лишь в реальном звучании, письменная речь передает основные особенности И. при помощи различной синтаксической структуры фраз, порядка слов и пунктуации. Особенно тщательно разработана система графического закрепления И. в художественной речи. Она во многом воспроизводит индивидуальное своеобразие писательского «голоса» и «голосов» созданных им персонажей.

Слова в речи вообще (и художественной в частности) связываются в различные смысловые единства при помощи И., к-рая наряду с синтаксисом придает лексическому материалу смысловую завершенность. Вступая во взаимодействие с лексикой, И. конкретизирует (подтверждает, отрицает или дополняет) сообщение, нередко придавая слову или группе слов противоположное значение. Л. Н. Толстой в «Казаках» рисует небольшую бытовую сценку в семье Марьяны:

«Радуйся, чертова девка, — кричит мать, — чувяки-то все истоптала...» Марьяна нисколько не оскорбляется из-за «чертовой девки» и принимает эти слова за ласку и весело продолжает свое дело». Олесь Гончар пишет в романе «Тройка» о бульдозеристе Браге: «Болван, увалень, робот безмозглый», — такими и подобными прозвищами обычно награждает Брага свой бульдозер, хотя надо быть просто глухим, чтобы в его голосе при этом не уловить более глубокую, затаенно дружескую интонацию». А. С. Макаренко писал: «Я сделался настоящим мастером тогда, когда научился говорить. «Иди сюда» с пятнадцатью-двадцатью оттенками,

когда научился давать двадцать нюансов в постановке лица, фигуры, голоса».

Наиболее велико значение И. в стихотворной речи, в особенности в лирике, непосредственно передающей в слове человеческие переживания. А «голосом» чувства как раз и является прежде всего И. И. стихотворного текста может быть выражена в различных декламационных вариантах. Однако все они опираются на эстетически значимую интонационную основу, вложенную в поэтический текст. А она выявляется в определенных ритмико-синтаксических свойствах текста. В этом смысле И. — это выражение ритмико-синтаксических отношений в реальном звучании стиха. И структурные особенности ритмически организованной стихотворной речи являются глубоко содержательными именно потому, что в них закрепляется неповторимое своеобразие поэтической И.

В строфе из «Последней любви» Ф. Тютчева;

Полнеба охватила тень,

Лишь там, на западе, бродит сиянье, —

Помедли, помедли, вечерний день,

Продлись, продлись очарованье,—

третья, кульминационная строка, варьируя четырехстопный ямб, делится на три ямбические доли

(∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ∪ — ∪—),

и эти закрепленные ритмико-синтаксические разделы выделяют ее на общем фоне и придают ей неповторимое звучание. Необычная ритмическая форма интонационно выражает авторскую мысль-чувство.

Лит.: Эйхенбаум Б. М., Мелодика русского лирического стиха, П., 1923;

Т и м о ф е е в Л. И., Очерки теорий и истории русского стиха, М., 1958; Жидкин Н. И., Механизмы речи, М., 1958;

Томашевский Б., Стих и язык, М. — Л., 1959; Артемов В. А., Тон и интонация, М., 1961; Златоустов а Л., Фонетическая структура слова в потоке речи, Каз., 1962; Холшевников В. Е., Типы интонации русского

классического стиха, в сб.: Слово и образы М., 1964; Асафьев Б., Речевая интонация, М. — Л., 1965; Интонация и звуковой состав. Материалы Коллоквиума М., 1965; Гончаров Б.» Интонационная организация стиха Маяковского «Рус. лит-ра». 1972, № 2.

М. Гиршман, Б. Гончарова