

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет

Выпускающая кафедра Современного русского языка и методики

Кеслер Анастасия Сергеевна

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Тема «Изобразительно-выразительные средства в поэзии М. Цветаевой и Н. Гумилева (сравнительно-сопоставительный анализ на уроках русского языка и литературы)»

Направление 44.04.01 – Педагогическое образование

Магистерская программа Русский язык и литература в поликультурной среде

Допускаю к защите:

Заведующий кафедрой кандидат филологических наук,
доцент Бебриш Н.Н.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы доцент, доктор филологических наук Осетрова
Елена Валерьевна
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Научный руководитель кандидат филологических наук, доцент Замыслова В.Н.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Обучающийся Кеслер А.С.
(фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Красноярск 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ЯЗЫКА	7
1.1 Выразительность речи как лингводидактическое понятие	7
1.2 Художественный стиль и его функциональные особенности	10
1.2.1 Основные проблемы, связанные со спецификой художественной речи	18
1.3 Средства выразительности речи. Проблема классификации	20
1.3.1 Синтаксические средства выразительности речи	24
1.3.2 Фонетические средства выразительности речи	28
1.3.3 Лексические средства выразительности речи	41
Выводы по первой главе	53
ГЛАВА 2. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО- ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ РУССКОГО ЯЗЫКА В СТИХОТВОРЕНИЯХ М. ЦВЕТАЕВОЙ И Н. ГУМИЛЁВА (СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)	56
2.1. Фонетические средства выразительности в стихотворениях М. Цветаевой и Н. Гумилёва	56
2.2. Лексические средства выразительности в стихотворениях М. Цветаевой и Н. Гумилёв	62
2.3 Синтаксические средства выразительности в стихотворениях М. Цветаевой и Н. Гумилёва	78
Выводы по второй главе	83
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	86
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	88
ПРИЛОЖЕНИЕ	93

ВВЕДЕНИЕ

Одним из актуальных направлений современной методики русского языка является задача формирования у учащихся внимательного отношения к слову, к его употреблению; задача развития способности воспринимать и оценивать изобразительный аспект речевого высказывания, не игнорировать его в собственной речи.

Выразительность речи — одно из коммуникативных качеств речи, акцентированное на прагматическом и эстетическом качестве речевых произведений, а именно: обеспечение полноценного и эстетически привлекательного восприятия путём особой организации речи и текста. Выразительность речи усиливает воздействие на адресата, привлекает и удерживает интерес и внимание, удовлетворяет его эстетическое чувство в языковой сфере.

Одной из предпосылок речевой выразительности являются навыки, позволяющие без затруднения выбирать нужные в конкретном акте коммуникации языковые средства. Такие навыки вырабатываются в результате систематической и осознанной тренировки. Средством тренировки речевых навыков является внимательное чтение образцовых текстов (художественных, публицистических, научных), пристальный интерес к их языку и стилю, внимательное отношение к речи людей, умеющих говорить выразительно, а также самоконтроль (умение контролировать и анализировать свою речь с точки зрения ее выразительности).

Художественная литература, в частности лирические произведения — это образец использования средств выразительности, важнейший источник выразительности речи.

На уроках русского языка и литературы школьники учатся находить в произведениях образные средства языка — метафоры, эпитеты, сравнения и

другие. Они придают наглядность изображению тех или иных предметов и явлений, но именно такие средства вызывают затруднение и в доскональном понимании произведения, и в обучении в целом. Поэтому углубленное изучение средств является неотъемлемой частью учебного процесса.

Актуальность исследования тропов и фигур речи, являющихся частью риторики, в наши дни связана с тем, что сегодня риторика переживает период возрождения. Современная лингвистика ориентирована на исследование процессов развития языка, глубокое и всестороннее изучение тропов и фигур, что представляет несомненный научный интерес. Также можно выделить и практическую актуальность: задания ОГЭ и ЕГЭ на определение выразительных средств часто вызывают у школьников определённые трудности.

Цель данного исследования – проанализировать и сопоставить средства выразительности поэтической речи М. Цветаевой и Н. Гумилёва.

В связи с поставленной целью необходимо решить следующие **задачи**:

- изучить литературу по теме исследования;
- рассмотреть выразительность речи как лингводидактическое понятие;
- определить, как проявляется выразительность в художественном стиле, а также выявить функциональные особенности данного стиля;
- выделить основные проблемы, связанные со спецификой художественной речи;
- сопоставить ряд классификаций языковых средств выделенных различными учеными-языковедами и определить наиболее близкую к школьной программе;
- дать подробное описание синтаксических, фонетических и лексических средств выразительности;
- проанализировать ряд лирических произведений М. Цветаевой и Н. Гумилёва, определить функции и специфику исследуемых языковых средств в их творчестве.

Объектом исследования является язык и стиль поэтического творчества М. Цветаевой и Н. Гумилёва.

Предмет данного исследования – синтаксические, фонетические и лексические средства в стихотворениях М. Цветаевой и Н. Гумилёва.

При выполнении данной работы были использованы теоретические и эмпирические **методы** исследования:

- изучение литературы по проблеме;
- описательный метод;
- сравнительно-сопоставительный метод;
- анализ и систематизация;
- обобщение полученных результатов;
- метод сплошной выборки;
- метод контекстуального анализа и интерпретации.

Источник исследования – поэтические тексты М. И. Цветаевой из полного собрания сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 1: Стихотворения, 1906-1920. – 641 с.; т. 2: Стихотворения. Переводы, 1921-1941. – 593 с.; М.: Эллис Лак, 1994-1995, Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, Ленингр. отд-е, 1990. - 820 с.; Если душа родилась крылатой: Стихотворения. – СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. - 352 с. Поэтические тексты Н. С. Гумилёва: Избранное. / Составление, примечания, комментарии Ю.Г. Кротова. – Красноярск: Кн. Изд-во, 1989. - 709 с.; Конквистадор: Стихотворения. – М.: ООО Издательский дом «Летопись-М», 1997. - 502 с.; Малое собрание сочинений / Николай Гумилёв. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. - 800 с.; Озеро Чад: Стихотворения и поэмы 1905-1916гг.; Статьи о поэтике/ Ред.-сост. И.А.Курамжина. – М.:Центр-100, 1995. - 224 с.; Полное собрание сочинений в десяти томах. – М.:Воскресение, 2001. – Т.4. Стихотворения. Поэмы 1918-1921. - 156 с.

Структура работы включает введение (исследовательская, методологическая и методическая база работы); теоретическую главу, в которой раскрываются теоретические основы изучения языковых средств; исследовательскую главу, в которой определяется специфика и функции синтаксических, фонетических и лексических средств в творчестве М. Цветаевой и Н. Гумилёва; заключение (выводы); список использованной литературы; приложение.

Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ЯЗЫКА

1.1 Выразительность речи как лингводидактическое понятие

Основная задача современного обучения речи - развитие способности воспринимать и оценивать изобразительный пласт речевого высказывания (Е.А. Быстрова, А.И. Власенков, А.Д. Дейкина, Т.К. Донская, А.П. Еремеева, Н.А. Ипполитова, В.Г. Костомаров, В.И. Капинос, М.Р. Львов, С.И. Львова, О.Д. Митрофанова, В.Н. Мещеряков, ТМ. Пахнова, М.М. Разумовская, М.С. Соловейчик, Л.П. Федоренко, Н.М. Шанский и др.), поэтому работа над выразительностью речи относится к обязательной на уроках русского языка и литературы, а на других - желательна.

Именно в речи, а не в языке, возникают, проявляются и исчезают такие ее качества, как правильность, точность, чистота, уместность, выразительность и другие.

На основе понимания соотношения «речь - язык» Б.Н. Головин описал и разъяснил такие качества речи, как *правильность, чистота и богатство (разнообразие)*. На основе соотношения «речь - мысль, речь - сознание» определены и описаны такие качества речи, как *логичность, краткость, выразительность и образность*. На основе соотношения «речь - действительность» выделена и определена точность.

Нас интересует выразительность как коммуникативное качество речи, необходимое и для письменной, и для устной форм речи.

Б.Н. Головин отмечал, что выразительность речи - это «*такие особенности её структуры, которые поддерживают внимание и интерес у слушателя или читателя*» (Головин, 1980, с. 186). Ученый считал, что выразительность речи создаётся не только тропами и стилистическими фигурами, но и единицами языка всех его уровней (от фонетического до

синтаксического), причём каждый функциональный стиль располагает своими средствами создания указанного качества речи.

Из этого следует, что выразительность как коммуникативное качество свойственна текстам всех стилей. Мы в опытном обучении придерживались этой точки зрения, хотя достаточно убедительно доказано и другое мнение, в соответствии с которым понятие «выразительность» сближается с понятиями «субъективная модальность», «эмоциональная экспрессия», а «субъективность, эмоциональная экспрессия» в научном и деловом стилях относят к отрицательным функциональным показателям в отношении к норме (Горобец, 2019, с.22). Эта же мысль подчеркивается и в энциклопедии «Русский язык»: «Эмоциональные моменты, реминисценции, экскурсы в историю науки находят выражение в научном стиле в виде отдельных вкраплений» (Филин, 1979, с. 155).

Таким образом, эмоционально-экспрессивная окраска свойственна текстам не всех функциональных стилей.

Интересно мнение Г.А. Золотовой (Золотова, 1982, с. 141), которая доказывает, что оценочная лексика оживляет научный текст А.Ф. Лосева: *«Тут нам предстоит проанализировать злосчастное платоно-пифагорийское учение об элементах, которое у нас никто не хочет принять всерьёз и за видимой нелепостью которого никто не может увидеть здесь глубоких идей»*. На основе этого примера показано, что уместность эмоционально-экспрессивных средств (употреблено разговорное слово, то есть окрашенная лексика) определяется жанром и идиостилем ученого.

Выразительность научной речи может создаваться лексическими средствами, также средствами экспрессивного синтаксиса, (среди них цепочки вопросительных предложений, риторические вопросы и др.) и логикой изложения идей (часто новаторских, а потому дискуссионных).

Исследуя выразительность как качество речи, Б.Н. Головин предположил, что необходимо рассматривать несколько типов

выразительности: структурную, образно-эмоциональную, понятийную, смешанную. Каждому функциональному стилю и жанру свойствен свой тип речевой выразительности. Это утверждение поддержано исследователями.

Так, в словаре-справочнике «Педагогическое речеведение» автор словарной статьи М.Р. Савова пишет: «На первое место по значимости в создании выразительного эффекта выходит индивидуальность автора речи.

Субъективно-оценочное отношение может иметь в своей основе как рациональную, так и эмоциональную оценку. В зависимости от этого выделяют два вида выразительности - информационная (предметно-логическая, логико-понятийная) и эмоциональная (чувственного выражения и воздействия)» (Савова, 1998, с. 30).

В другом словаре Г.А. Копнина и А.П. Сковородников выразительность речи определяют «как совокупность таких качеств (точность, логичность, ясность, экспрессивность), которые обеспечивают её полноценное (максимально приближенное к пониманию передаваемой информации) восприятие адресатом» (Копнина, Сковородников, 2003, с. 37).

Таким образом, категория выразительности трактуется в науке неодинаково, поэтому и выразительные средства языка определяются в специальной литературе по-разному. Выбор и использование средств выразительности зависит от стиля, жанра речи, ситуации общения и авторской индивидуальности.

Работа над выразительностью речи является составной частью обучающей деятельности каждого учителя / преподавателя. Поэтому речь преподавателя была и остается основным средством воспитания на уроке, «ничем не заменимым инструментом воздействия на душу воспитанника» (В.А. Сухомлинский).

Диалоги с учителем помогут школьнику разобраться в таких важных человеческих понятиях, как добро и зло, дружба, честь, долг, достоинство, взаимопонимание, мужество, самообладание, милосердие, сострадание,

истинная любовь и красота, что значит жить праведно и честно, как относиться к себе и окружающим.

Слово учителя во время этической беседы, лекции или диспута способно сформировать у учащихся систему духовно-нравственных ценностей, суждений, оценок, понятий, создать национальный образ культуры. «Средствами предмета учитель русского языка имеет возможность влиять на межличностные отношения между учениками, создать условия для поликультурной совместимости» (Головин, 1980, с. 4).

Для этой цели предлагаем использовать богатую нравственную силу, заложенную в художественных текстах. Используемые на уроках русского языка в качестве упражнений текстовые фрагменты из художественных произведений позволяют не только отработать необходимые умения, но и дать толчок для детского творчества, построить воспитательную беседу с учениками, обязательной частью которой является обращение к выразительности речи, чаще всего рассматриваются риторические и стилистические фигуры и метафоры. Их необходимо знать учителю, чтобы средствами своего предмета работать над выразительностью речи как своей, так и учеников.

Считаем, что выразительность формируется не только на уроках русского языка, развития речи, литературе, как ошибочно полагают в школе и вузе, но и на других, то есть является метапредметной.

1.2 Художественный стиль и его функциональные особенности

В школе, где один и тот же учитель ведет и уроки русского языка, и уроки русской литературы, особенно важной становится задача разграничения стиля как понятия литературоведения и стиля как понятия лингвистики. Это даже не два значения одного слова *стиль*, а два термина-омонима. Стиль в литературоведении и стиль в лингвистике соотносятся с

разными объектами, в первом случае — с литературным произведением или творчеством отдельного писателя, во втором — с разновидностью общенародного (или литературного) языка и речи. Это разные понятия, и их нельзя смешивать. Правда, стиль литературного произведения изучают не только литературоведы, но и лингвисты, но это второй объект лингвистики, на котором сходятся интересы обеих наук. Первым же объектом стилистики как ответвления лингвистики является общенародный (или литературный) язык.

Литературоведение рассматривает, таким образом, стиль как явление художественной литературы. Со стороны литературоведения можно выделить два основных подхода к стилю произведения, или две литературоведческие концепции стиля. Одна из них оказывается проявлением более широкого искусствоведческого понимания стиля, другая приближается к лингвистическому его осмыслению (Барлас, 1978, с. 40). «Эти колебания, — справедливо замечает А. Н. Соколов, — в известной мере объясняются двоякими связями самой литературы: с языком и с искусством. Как явление словесного искусства литературный стиль соотносится с художественным стилем. Как явление словесного искусства литературный стиль соотносится с языковым стилем» (Соколов, 1968, с. 14).

Сторонники одной литературоведческой концепции под стилем понимают язык произведения (или язык писателя) в его (языка) художественной, эстетической функции, т. е. своеобразие языкового выражения. Такие категории, как жанр и композиция, в стиль не включаются (Барлас, 1978, с. 41). «Концепцию стиля в литературе как художественного языка, или художественной речи, как системы выразительных средств словесного искусства можно признать преобладающей в нашей науке», т. е. в литературоведении, — пишет А. Н. Соколов (Соколов, 1968, с. 16).

Другая литературоведческая концепция рассматривает стиль более широко, как явление искусства, как эстетическую категорию. При таком

понимании язык литературного произведения считается лишь одним из компонентов его стиля.

Однако эта вторая, собственно литературоведческая концепция стилей неоднородна.

Одни литературоведы понимают под стилем только форму (в широком смысле) литературного произведения, включая в нее такие компоненты, как композиция, жанр, язык и т. п., другие же литературоведы, кроме формы, включают так или иначе в понятие стиля содержательный момент произведения (Барлас, 1978, с. 41).

Стиль, по мнению Л. И. Тимофеева,— это «единство основных идейно-художественных особенностей (идеи, темы, характеры, язык), обнаруживающееся на протяжении всей творческой работы писателя» (Тимофеев, 1959, с. 256).

По-иному подходит к стилю Г. Н. Пospelов «стиль художественного произведения — это свойство его формы, а не содержания» (Пospelов, 1970, с. 34). Называя в качестве компонентов литературного стиля предметную изобразительность, композицию нехудожественную речь, Г. Н. Пospelов так определяет стиль «стиль — это свойство литературных произведений, точнее их образной формы в единстве всех трех ее сторон предметной, словесной, композиционной, в котором осуществляется экспрессивно-творческая типизация жизни» (Пospelов, 1970, с. 61). А. Н. Соколов включает в число компонентов, или «носителей», стиля еще и род, и жанр произведения (Соколов, 1968, с. 74).

Таким образом, литературоведческое понимание стиля обращено к литературному произведению или литературному творчеству писателя в целом. Стиль понимается либо как только языковая форма произведения, либо как его форма в более широком смысле, воплощающая наряду с языком композицию и изобразительность (форму образа), или же еще и жанр, либо как единство формы и содержания. Литературоведческое понимание стиля не

распространяется, конечно, на общенародный и литературный язык (Барлас, 1978, с. 40).

Язык художественной литературы (иначе художественная речь) представляет собой наиболее полное и наиболее яркое проявление литературного и — шире — общенародного языка. Ни в одном стиле — официально-деловом, научном, публицистическом — не представлены так широко и всеобъемлюще все структурные стороны языка — словарный состав во всем богатстве и разнообразии его семантики, со всеми прямыми и переносными значениями слов, грамматический строй, особенно синтаксис, со сложнейшей и разветвленной системой типов предложения, стилистическая структура, включающая не только стилистические средства языка, от самых «низких» до самых «высоких», но и целые фрагменты различных функциональных стилей.

Художественная речь — это речь образцовая. Под пером талантливого писателя язык становится явлением искусства не только в том смысле, что он является «первоэлементом литературы», средством создания художественной образности. Язык истинно художественного произведения становится явлением искусства благодаря своему совершенству, рожденному талантом и непрестанным трудом. Но художник слова не может довольствоваться литературной правильностью речи. Он должен вырабатывать свою художественно-речевую манеру, свой слог.

Очевидно, что в системе функциональных стилей язык художественной литературы занимает особое место. Если стили научный, официально-деловой и другие представляют собой ответвления литературного языка, его разновидности, то язык художественной литературы является наиболее полным выражением не только литературного, но и всего национального языка, не уместаясь в его современных границах, извлекая устаревшие языковые единицы и творя новые окказиональные речевые, выразительные и изобразительные средства (Барлас, 1978, с. 119-120).

«Язык национальной художественной литературы не вполне соотносителен с другими стилями, типами или разновидностями книжно-литературной и народно-разговорной речи. Он использует их, включает их в себя, но в своеобразных комбинациях и в функционально-преобразованном виде он развивается на основе целесообразного, эстетически оправданного использования всех речевых разветвлений национального языка, всех его выразительных средств» (Виноградов, 1955, с. 85).

В художественной речи наблюдается широкая и глубокая метафоричность, образность единиц разных языковых уровней, здесь используются богатые возможности синонимии, многозначности, разнообразных стилевых пластов лексики. Все средства, в том числе нейтральные, призваны служить здесь выражению системы образов, поэтической мысли художника.

В каждом конкретном случае из всего арсенала языковых стилистических средств уместным, единственно необходимым в данном контексте оказывается лишь одно, избранное средство (имеем в виду истинно поэтические творения). Причем в понятие высоких качеств художественной речи и неперенных ее свойств входит неповторимость и свежесть выражения при создании образов, яркая их индивидуальность. Кроме того, художественная речь отличается не только образностью, но и явной эмоциональностью, в целом же — эстетически направленной экспрессивностью.

Художественная речь, во многом принципиально отличаясь от научной и официально-деловой, сближается, однако, по ряду признаков с публицистической (эмоциональность, а в собственно лингвистическом аспекте — использование многообразия языковых единиц, возможность столкновения разностильных средств в тех или иных стилистических целях). Кроме того, художественная речь, обычно осуществляемая в письменной, форме, вместе с тем близка по некоторым своим чертам устной разговорно-

бытовой и широко использует ее средства. Близость этих последних функциональных стилей проявляется в высокой степени эмоциональности, многообразии модальных оттенков у языковых единиц и в отношении к литературной норме, а именно в возможности использования внелитературных средств (хотя в каждом из этих стилей — в разном объеме и составе этих средств и с разными целями). Художественная речь широко вбирает в себя не только лексику и фразеологию, но и синтаксис разговорной речи, отражая последний и в известной мере олитературивая его, например в сказе. Однако это отражение отнюдь не фотографическое. Устная живая речь попадает в художественное произведение, подвергаясь определенному отбору и обработке, а главное, подчиняется эстетической функции (Кожина, 1977, с. 197-198).

Эстетическая функция, вытекающая из специфики художественной литературы как рода искусства, обуславливает разнообразие, широту и богатство языковых средств, вовлекаемых в арсенал художественной речи. Эстетическая функция объединяет их, и вне этой функции, конечно, нельзя анализировать художественную речь как явление искусства (Барлас, 1978, с. 122).

Необходимо отметить, что эстетические качества языка, такие, как совершенство формы, ее полная гармония с содержанием, ясность, четкость, лаконизм, изящная простота и логическая стройность изложения мысли и прочие, могут присутствовать и в речи научной, даже официально-деловой, тем более в публицистической.

Речь разговорная, особенно народная, в зависимости от ее носителя, может быть воплощением подлинной эстетики слова, причем именно народно-разговорной речи бывает свойственна особая выразительность, пластика и даже в немалой степени — образность.

Но вопрос заключается в соотношении функций: главной, определяющей во всех перечисленных языковых стилях является все-таки

функция коммуникативная (в ее модификациях, разновидностях: непосредственного общения, сообщения, информации и др.). Эстетическая функция, точнее эстетические качества, если и присутствует, играет подчиненную, второстепенную роль.

Иное дело в языке художественной литературы. Эстетическая функция, эстетика слова здесь выступает на первый план, оттесняя на второй план функцию коммуникативную. Понятие эстетической функции и эстетики слова по отношению к произведениям словесного искусства, будь то художественная проза, драматургия, тем более — поэзия, наполняется в данном случае качественно иным специфическим содержанием. Эстетическая функция слова, языка в художественной литературе, как это видно из вышеизложенного, это прежде всего образно-художественная функция.

Чтобы понять особенность эстетической функции языка в художественной литературе, необходимо хотя бы кратко остановиться на специфике художественной литературы как рода искусства и как формы общественного сознания.

Художественная литература отражает мир, человеческое бытие в чувственно-конкретной форме через систему образов произведения, которую называют еще художественной моделью мира. Центром художественного отражения мира в произведении является человек, и не только с социальной стороны, как, например, в социологии, но как личность, характер, часто во всей сложности его внутреннего мира, его чувств и переживаний.

Отражение мира здесь не фотографично, т. е. не полностью адекватно самой действительности, так как сопряжено с художественным вымыслом, а также отражает и личность автора (образ автора — по В. В. Виноградову). Отсюда двойная информативность художественного текста — и об объекте изображения, и об авторе, особенностях его мироощущения, мировоззрения, которые выражаются в стиле произведения, в его подтекстах, в самой подаче материала.

Художественное произведение — это всегда система взаимообусловленных и взаимосвязанных образов разных масштабов и типов, начиная от микрообраза, т. е. словообраза, и кончая макрообразом-характером, образом-картиной (пейзажем) и т. п. Словообраз далеко не всегда является тропом, метафорой, а просто конкретно названной деталью — предметом, качеством, состоянием, действием, — создающей конкретный зрительный или слуховой, даже обонятельный микрообраз — представление, чувственно воспринимаемое читателем.

Образы в произведении составляют систему динамическую, в которой каждый элемент эстетически значим и обусловлен этой целостной системой и ее динамикой. Эстетическая функция языка в произведениях искусства слова заключается в том, что языковой знак (т. е. его смысловая и звуковая характеристика) является составным элементом образа (Бондалетов, 1982, с. 273-276).

С этим связана и информативность самой формы в художественном произведении, когда «форма сообщения выступает не только как знак того или иного смысла, но и сама по себе оказывается значимой» (Максимов, 1975, с. 13). Так, в большинстве стихотворений образ возникает не только из значений слов, но из звуковой и ритмической организации их.

Итак, эстетическая, или образно-художественная, функция того или иного языкового элемента определяется местом и ролью его в системе образов произведения, а также в системе индивидуального стиля автора. То есть эстетическая функция языка в художественной литературе основана на принципиально ином характере системности — системности стиля как эстетической категории с присущими ему иными параметрами и измерениями (стиля индивидуального, стиля произведения; на еще более высокой степени абстрагирования — стиля направления, литературной школы) (Бондалетов, 1982, с. 275).

1.2.1 Основные проблемы, связанные со спецификой художественной речи

Сложности, связанные с пониманием вопросов природы и сущности языка художественной литературы, обуславливают следующие принципиальные моменты:

Первое, *зачем вообще людям нужна поэтическая речь*, почему не хватает «нормального» языка и зачем в каждой развитой культуре существует поэзия. Наивные ответы (например, стихами говорят красиво) естественно, не только не обнаруживаются проблемы, но, по сути, ее подчеркивают. Даже если судьба, что все дело в «красоте», хотя это наивно, все равно не ясно, а почему же так «красивее».

Вторая проблема соблюдается в том, что *сложно четко отграничить средства естественной речи от речи собственно художественной*.

Один из наиболее авторитетных специалистов по проблемам художественной речи, В. П. Григорьев, в энциклопедической статье применения, заметил по этому поводу: *«Так как творческий характер в той или иной степени отличается всякой «живой» речью, противопоставленность ее речи художественному проявлению лишь в плане содержательного, глубокого понимания языка в художественных произведениях. Для речи художественной среды естественного использования эстетической (поэтической) функции языка, подчиненной задаче воплощения авторского замысла, тогда как в иных видах она проявляется лишь спорадически. Это отличается, например, речью художественной в таких минимальных текстах, как пословицы, поговорки, загадки, от случая их проявления в обычной коммуникации, а также от образа необычайной афоризма, некоторых «крылатых слов», «бонмо» (остроумных высказываний – А. Н.) и других фактов игры со словом. Однако четко разграничить речь художественную и, например,*

красноречие в ораторском искусстве едва ли возможно» (Григорьев, с. 322–323).

Проще говоря, проблема возникает в том, что в обычном языке элементы художественности проявляются более или менее случайно и не проявляют направленного характера. А в поэтической обычной речи язык деформируется направленно и постоянно. Хотя сами приемы деформации могут быть случайными.

В-третьих, *не совсем практические случаи охватывают большинство приемов, встречается литература.* Почему, например, слово или выражение, повторяющееся несколько раз, сильнее, чем держалась держащаяся? Почему удачная метафора вернее воспринимается ума и сердца, чем вызван ожидаемый тезис? Более того, предполагаемые связи строятся не внутри с логикой метафоры.

Известный специалист по теории метафоры Н. Д. Арутюнова в этой связи остроумно заметила, что *«Иван Иванович Перерепенко (герой знаменитой повести Н. В. Гоголя – А. Н.), когда его называли «гусаком», тщетно нашелся во дворянстве, зафиксировано в метрической книге, между тем как гусак «не может быть травмы в метрической книге, цели гусак есть не человек, а птица»* (Арутюнова, 1990, с.8).

Почему же так беспомощны доводы логики против точной метафоры? По этому поводу существует огромная литература, но до решения проблемы еще очень далеко.

В-четвертых, иногда очень *трудно объяснить возникновение какого-либо приема* (например, поиск метафоры) и уж тем более – механизм его понимания. Другими словами, сложно ответить на вопрос, почему даже среднеквалифицированный читатель проявляет чувствительность к гениальной метафоре, например, Блока и отличить ее от бессмысленной словесной игры графомана.

Выше уже наблюдается, что речь может идти о некоем «потенциальном» языке, хранящем потенциальные смыслы. Они опознаются читателем при встрече с текстом, но выражены могут быть только гениальным поэтом. Где находится и как образуется эта зона «потенциальных» смыслов – интереснейшая проблема лингвистики, культурологии и психологии. Однако, как уже произошло, здесь больше вопросов, чем ответов.

Все эти проблемы затрагивают другие вопросы, и без их рассмотрения рассматриваются вопросы о языке художественной литературы, которые лишаются степени, все сведется лишь к формальному знанию приемов и их классификаций. Поэтому всей этой проблемы, так или иначе может коснуться.

С другой стороны, поскольку мы только начинаем освоение художественной речи, акцент сейчас, естественно, будет сделан не на глубинных психологии и философии, а в большей степени на определение основных положений и приемов художественной речи. Очевидно, что нет смысла ставить проблему, например, опорных метафор человека, как это делает известный американский лингвист Лакофф, если мы не знаем, что такое метафора.

1.3 Средства выразительности речи. Проблема классификации

Средства выразительности речи в их непосредственной функциональности рассматривали и описывали такие ученые, как Ю.М. Лотман в труде «Анализ поэтического текста», В.В. Виноградов «Стилистика. Теория поэтической речи», Г.О. Винокур «О языке художественной литературы», В.П. Григорьев «Поэтика слова», Томашевский Б.В. «Теория литературы», Е.Г. Ковалевская «Анализ текстов художественных произведений».

Из современных научных представителей можно отметить таких деятелей, как Николина Н.А. «Филологический анализ текста», Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. «Лингвистический анализ художественного текста: теория и практика».

Существует множество словарей, в которых можно рассмотреть определения, характеристики изобразительно-выразительных средств. Например, «Культура русской речи: энциклопедический словарь — справочник» под редакцией Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др., «Фонетические стилистические средства // Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник» составителя Разумовской В.А., «Словарь литературоведческих терминов», фразеологические словари, «Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты» под ред. А.П. Сковородникова, и даже целая литературная энциклопедия – «Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т.» Я. Зунделовича.

В школьных учебниках тоже можно найти теоретические сведения о таких фонетических средствах, как аллитерация и ассонанс (в учебнике по русскому языку Разумовской М.М.), в этом же учебнике можно найти сведения о некоторых тропах, таких как метафора, метонимия, эпитет и олицетворение. Многие изобразительно-выразительные средства языка 7 рассматриваются в учебниках по литературе, например, когда мы проходим басни И.А. Крылова, учебник предлагает познакомиться с таким тропом, как аллегория.

Первым ученым, который начал изучать изобразительно-выразительные средства, был Аристотель. Больше внимание он уделял метафоре. Один из его знаменитых трудов – это «Поэтика». Каждое литературное произведение обладает своими интересными языковыми особенностями, в том числе и своими образными средствами, поэтому многие критики в своих очерках и статьях о произведениях писателей

рассматривают изобразительно-выразительные средства, которые писатель употребляет. Данная литература тоже полезна при изучении изобразительно-выразительных средств, например, труд Виноградова В.В. «О языке художественной прозы».

Советский лингвист А.П. Сковородников дает следующее понятие выразительным средствам языка: «*Выразительные средства* – это такие языковые/речевые средства, которые обеспечивают полноценное (максимально приближенное к пониманию заложенной в тексте информации) восприятие речи адресатом (Сковородников, 2011, с. 90).

Как известно, общепринятая непротиворечивая классификация стилистических приёмов («фигур») и средств (в частности, тропов) отсутствует: в современных курсах стилистики и риторики, в этом плане наследующих средневековую, сформировавшуюся еще в античности традицию, чаще всего находим лишь более или менее упорядоченные списки «тропов и фигур».

Перейдём к рассмотрению возможных параметров общей классификации тропов и фигур. Обычно приёмы и средства выразительной и образной речи («тропы и фигуры») в учебной литературе подаются двумя способами.

1. *Списком*. К примеру, в «Практической стилистике русского языка» Д. Э. Розенталя в предпоследней главе рассмотрены тропы (в следующей последовательности: эпитет, сравнение, метафора, метонимия, синекдоха, гиперболола, литота, ирония, аллегория, олицетворение, перифраза), а в заключительной главе — стилистические фигуры (в таком порядке: анафора, эпифора, параллелизм, антитеза, градация, инверсия, эллипсис, умолчание, риторическое обращение, риторический вопрос, многосоюзие, бессоюзие) (Розенталь, 1987, с. 338-346).

Список, даже очень короткий, запомнить сложно, поскольку память человека системна; информация в ней хранится только в виде упорядоченных

(родо-видовых, тематических и др.) систем. Списочное оформление учебного материала (характерное, в частности, для старинных риторик) противоречит принципу системности в подаче и усвоении информации. Неупорядоченная информация быстро забывается.

2. В рамках *классификации* по какому-нибудь формальному, внешнему признаку (Москвин, 2007, с. 137).

Рассмотрим несколько классификаций языковых средств и попытаемся определить более близкую к школьной программе.

Николаев А.И. в учебном пособии «Основы литературоведения» выделяет следующие уровни средств выразительности:

- лексические (синонимы, окказионализмы, неологизмы, эвфемизмы, сравнение, метафора, олицетворение, гипербола, литота, аллегория, метафорический эпитет, метонимия, синекдоха, ирония, сарказм, метонимический эпитет);

- синтаксические (лексико-синтаксические: оксюморон, катахреза, антитеза; связанные с повторами: повтор, анафора, эпифора, эпанефора, многосоюзие, бессоюзие, синтаксический параллелизм, градация, амплификация, хиазм; не связанные с повторами: парафраз, риторический вопрос, восклицание и обращение, парцелляция, инверсия, перифраз, эллипсис);

- грамматические (анаколуф);

- словообразовательные;

- фонетические (аллитерация, ассонанс) (Николаев, 2011, <https://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/>).

По мнению кандидата филологических наук Приходько В.К., язык представляет собой систему, состоящую из так называемых ярусов (уровней): фонетико-фонологического, лексического, морфологического, синтаксического и языковых единиц (от низшего к высшему, от простого к сложному: звук, слог, слово (фразеологизм), словоформа, словосочетание,

предложение). Единицы языка будут считаться нами основополагающей частью стилистических приемов, материалом, реализованным в художественной речи.

Анализ, проведенный на фонетико-фонологическом ярусе, показывает, что в речевом воплощении наиболее значимыми будут следующие стилистические приемы: аллитерация, ассонанс, паронимия (-зия), антонимия (-зия), анаграмма, гомойотелевт, акrostих, палиндром.

Художественной реализацией, опирающейся на языковые единицы лексического яруса (слово и фразеологическую единицу), являются такие приемы, как каламбур, метафора, аллегория, ирония, гиперболы, атеизм, антифразис, мейозис, литота.

Морфологический ярус охарактеризован нами разного вида повторами, такими, как, например, тавтологические сочетания, корневые повторы семи типов, анноминации, полиптоты. Кроме того, повтор показан в сочетании с другими приемами и фигурами речи (с антитезой, парадоксом, параллелизмом, подхватом, хиазмом).

Синтаксический ярус и его единицы: словосочетание и предложение представлены в структурном и семантическом аспекте при описании зевгмы, параллелизма, хиазма (Приходько, 2008, с. 7).

Можно сделать вывод, что наиболее практичной и применимой к школьной программе считается классификация Николаева А.И.

1.3.1 Синтаксические средства выразительности речи

Если лексика отражает знание людей о предметах, формирует понятия (любое слово – это всегда в каком-то смысле понимание предмета), то синтаксис отражает отношения между предметами и понятиями. Скажем, предложение «птица летит» отражает отношение между «птицей» (это сфера лексики, мы должны знать, что такое птица) и «лететь» (это тоже лексика, мы

понимаем, что значит «лететь»). Задача синтаксиса – установить связи между этими понятиями. Синтаксис так же моделирует мир, как и лексика. Системы установленных языком отношений в разных культурах могут значительно отличаться друг от друга. Существуют, например, языки, в которых практически (в нашем смысле) не отражены отношения времени. Фраза «он вчера ходил на рыбалку» принципиально не переводима на эти языки, поскольку лексика не зафиксировала понятия «вчера и сегодня», а грамматика и синтаксис не позволяют выразить отношения времени. Любое столкновение с иной синтаксической моделью вызывает трудности. Именно поэтому, например, русские школьники и студенты, изучающие английский язык, испытывают сложности с системой времен, особенно с группой Perfect. Русскому студенту бывает нелегко понять, почему, скажем, Present Perfect для англичанина кажется *настоящим* временем, ведь в русской модели оно кажется прошедшим.

Повтор. Самым простым средством является *собственно повтор (удвоение)*. Риторическое значение такого повтора огромно. Человек устроен так, что повторенному несколько раз действию он верит больше, чем действию, про которое сказано, что оно сильное. Например, фраза «*Я его ненавижу, ненавижу, ненавижу*» произведет больший эффект, чем «Я очень сильно его ненавижу». Художественная роль повтора огромна. И прозаическая, и особенно поэтическая художественная речь с древнейших времен изобилует повторами, эстетическое воздействие повторов люди оценили на самой заре искусства. Повторами полны и фольклорные тексты, и современная поэзия. Повторенное слово или повторенная конструкция не просто «раскачивает» эмоцию, но приводит к некоторому замедлению речи, позволяя сосредоточиться на опорном и важном слове.

Анафора, или *единоначатие* – повторение звуков, слова или группы слов в начале предложения, законченного абзаца (в стихотворной речи – строфы или строки):

«Мой долг мне ясен. Мой долг – делать мое дело. Мой долг – быть честным. Мой долг я исполню».

Особенно вырастает роль анафоры в стихотворных текстах, где она стала одной из почти обязательных примет стиха:

Жди меня, и я вернусь.

Только очень жди,

Жди, когда наводят грусть

Желтые дожди,

Жди, когда снега метут,

Жди, когда жара,

Жди, когда других не ждут,

Позабыв вчера.

Знаменитое стихотворение К. Симонова невозможно представить без анафорического заклинания «жди меня».

Эпифора – повторение одних и тех же слов в конце смежных отрезков речи, прием, противоположный анафоре: *«Найти нужное решение и сделать то, что нужно, – вот что главное в их работе. Быстро отреагировать на ситуацию и не растеряться – вот что главное в их работе. Сделать свою работу и вернуться живыми к женам – вот что главное в их работе...»*

Синтаксический параллелизм – прием, при котором соседние предложения строятся по одинаковой схеме. Сходность таких элементов речи часто обеспечивается анафорой или эпифорой: *«Я вижу, как изменился город и на его улицах появились дети; я вижу, как изменились дороги, и на них появились новые иномарки; я вижу, как изменились люди и на их лицах появились улыбки».*

Парафраз – заведомое искажение известной фразы, применяемое в риторических целях. Например, фраза *«Человек – это звучит горько»* пародизирует знаменитую фразу Горького *«Человек – это звучит гордо»*. Сила парафразы в том, что начинают «играть» контексты, знакомые

слушателю, и возникает явление резонанса. Поэтому парафраз всегда будет убедительнее, чем та же мысль, высказанная без обыгрывания известного афоризма.

Риторический вопрос – вопрос, который не требует ответа, но имеет эмоциональное значение. Часто это утверждение, высказанное в вопросительной форме. Например, риторический вопрос «*И у кого же нам теперь спросить, что делать?*» подразумевает «Теперь нам не у кого спросить, что делать».

Риторическое восклицание. Обычно этим термином называют восклицание как таковое. При помощи восклицания можно прямо передать эмоции: «*Что это было за время!*» Восклицание выражается интонационно, а также же при помощи междометий и особой структуры предложения: «*О, какие перемены нас ждут!*» «*Боже мой! И все это происходит в моем городе!*»

Риторическое обращение – условное обращение к кому-либо в рамках монолога. Это обращение не открывает диалога и не требует ответа. В действительности это утверждение в форме обращения. Так, вместо того, чтобы сказать «Мой город изуродован» писатель может сказать: «*Мой город! Как тебя изуродовали!*» Это делает утверждение более эмоциональным и личным.

Инверсия – нарочитое нарушение правильного порядка слов. В современной культуре инверсия – норма поэтической речи. Она не только позволяет оттенить нужные слова, но и радикально расширяет возможности ритмической пластики речи, то есть делает возможным «вписать» нужное сочетание слов в заданный ритмический рисунок стиха. Поэзия почти всегда инверсионна:

Любви, надежды, тихой славы

Недолго нежил нас обман...

(А. С. Пушкин)

Эллипсис - пропуск необходимого языкового элемента, например, «*а он – к ней*» вместо «*а он бросился к ней*» (Николаев, 2011, <https://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/>).

1.3.2 Фонетические средства выразительности речи

Грамматика, словообразование и фонетика – такие же участники языковой модели мира, как лексика и синтаксис. В разных языках мир по-разному услышан, по-разному структурирован, предложены разные модели словообразования. Фонетическая модель мира у каждой культуры своя, в ней свои ассоциации, свое представление о красоте звуковых сочетаний. Естественно, что грамматика, фонетика и словообразование играют в художественном творчестве огромную роль. Во многих случаях фонетические или грамматические ассоциации могут оказаться смыслопорождающими, рождают целые сюжеты в национальной или мировой культуре. Фонетика не просто «помогает» речи быть более выразительной и красивой, но в ряде случаев может иметь решающее значение для создания образа или сюжета (Николаев, 2011, <https://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/>).

Для того чтобы звуки в поэтическом произведении становились одним из художественных средств, они должны определенным образом повторяться и группироваться. Звуковой символизм оказывается тесно связанным с выразительными качествами единиц других уровней — лексико-семантического, синтаксического, а также, несомненно, собственно поэтического (Барлас, 1978, с. 185).

«Повторяемости фонем в стихе, — пишет Ю. М. Лотман, — имеют определенную художественную функцию: фонемы даются читателю лишь в составе лексических единиц. Упорядоченность относительно фонем переносится на слова, которые оказываются сгруппированными 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. 47).

Связь звуковых и лексико-семантических средств особенно отчетливо проявляется в *рифме*. «Совпадения звуковых комплексов в рифме сопоставляют слова, которые вне данного текста не имели бы между собой ничего общего. Это со-противопоставление порождает неожиданные смысловые эффекты»(Лотман, 1972, с. 45).

В. М. Жирмунский писал: «Должно отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения» (Жирмунский, 1923, с. 9).

Формулировка Жирмунского легла в основу всех последующих определений рифмы.

Выделяют следующие виды рифм:

1) Рифмы, оканчивающиеся на ударение (*мужские*):

русск.: лугá—берегá, дрожа́т—наза́д;

2) Рифмы, оканчивающиеся на *один* неударный слог, т.е. с ударением на втором от конца слоге (*женские*):

русск.: звúки—мúки, дремúчий—тúчи;

3) Рифмы с ударением на третьем от конца слоге (*дактилические*):

русск.: чу́дная—тру́дная, ра́зовый—раска́зывай;

4) Рифмы с ударением далее третьего слога (*гипердактилические*):

русск.: покрýживает—вскáкивает, агáтовая—захвáтывая (Томашевский, 2002, с. 119)

Художественная функция рифмы во многом близка к функции ритмических единиц. Это неудивительно: сложное отношение повторяемости и неповторяемости присуще ей так же, как и ритмическим конструкциям. Основы современной теории рифмы были заложены В. М. Жирмунским, который в 1923 г. в книге «Рифма, ее история и теория», в отличие от школы

фонетического изучения стиха (Ohrphilologie), увидел в рифме не просто совпадение звуков, а явление ритма (Лотман, 1972, с. 44).

Различные приемы усиления выразительности звуковой стороны речи основаны в первую очередь на звуковых повторах (на звуковой инструментровке). Повторение одинаковых или сходных согласных звуков называется *аллитерацией*. Такими звуковыми повторами богаты произведения Гомера, Гесиода, Горация, Вергилия и других античных поэтов. Но в переводах звуковые повторы редко удается передать, поэтому мы будем иллюстрировать звуковую инструментровку примерами из произведений русских авторов.

С наибольшей определенностью наш слух улавливает повторение согласных, стоящих в предупредительном положении и в абсолютном начале слова:

*Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят —
Бегут и будят сонный брег,
Бегут и блещут и гласят.
(Ф. Тютчев)*

Мы замечаем повторение не только одинаковых согласных, но и сходных по какому-либо признаку (по месту образования, участию голоса и т.д.). Так, возможна аллитерация на [д—да], [з—с] и подобные, а также на губные, сонорные и т.д.:

*Гой ты, Русь моя родная,
Хаты — в ризах образа...
Не видать конца и края —
Только синь сосёт глаза.(С. Есенин)
Надеюсь,
верую: во веки не придёт ко мне
позорное благоразумие.
(В. Маяковский)(Голуб, 2011, с. 302).*

Аллитерация— звукопись на согласные, повтор одинаковых или сходных согласных. Аллитерация необычайно значима в художественном произведении, например:

*Вооруженный зреньем узких ос,
Сосущих ось земную,
Я чую все, с чем свидеться пришлось,
И вспоминаю наизусть и всуе.*

(О. Мандельштам)

Чередование согласных звуков [ж], [з], [с] в приведенном отрывке имитирует жужжание ос.

Как известно, при помощи аллитерации создаются разные образы, например: шум ветра, шорох листьев, топот копыт, скрип полозьев. Аллитерацию справедливо считают поэтической живописью (Приходько В.К., 2008, с. 16).

Повторение начальных согласных в словах называется *анафорой*: *Задремали звезды золотые, / Задрожало зеркало затона* (Ес.). В стихотворных текстах анафора способствует ритмизации речи.

Повторение конечных звуков в словах называется *эпифорой*: *Шумели, сверкали и к дали вели, и гнали печали, и пели вдали* (Бальм.) (Голуб, 2011, с. 302-303). Эпифора благодаря интонационному усилению и звуковому тождеству концовок способствует ритмической организации речи, т.е. употребляется в интонационно-ритмической функции (Сковородников, 2011, с. 379).

Ассонансом называется повторение гласных: *Пора, ора, рога отрубят* (П.). В основе ассонанса обычно оказываются только ударные звуки, так как в безударном положении гласные часто значительно изменяются. Поэтому ассонанс иногда определяют как повторение ударных или слабо редуцированных безударных гласных. Так, в строках из «Полтавы» А.С. Пушкина ассонансы на [а] и [о] создают лишь выделенные гласные:

Тихаукраинская н^очь. Прозрачно небо. Звезды блещут. Своей дремоты превозмочь не хочет воздух... И хотя во многих безударных слогах повторяются варианты этих фонем, переданные буквами *а, о*, их звучание не влияет на ассонанс.

В тех случаях, когда безударные гласные не подвергаются изменениям, они могут усиливать ассонанс. Например, в другой строфе из «Полтавы» звучание речи определяют ассонанс на [у], поскольку качество этого звука не меняется и в безударном положении: *Но в искушеньях долгой кары, / Перетерпев судеб удары, / Окрепла Русь. Так тяжкий млат, / Дробя стекло, кует булат.* (В последних двух строчках ассонанс на *у* соединяется с ассонансом на *а*.)

В одном и том же тексте различные звуковые повторы часто используются параллельно. Например: *Мело, мело по всей земле во все пределы. Свеча горела на столе, свеча горела* (Паст.). Здесь и ассонанс на *е*, и аллитерации на *м, л, с, в*; в первых двух строчках повторяются губные; в звуковой «переключке» участвуют сочетания согласных *мл, вс — св*. Особое мастерство поэта заключается в том, что он может построить эпифору не только с помощью согласуемых членов предложения, как это сделал, например, Б. Пастернак.

*О, если бы я только мог, хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк о свойствах страсти.*

*О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впоныхах,
Локтях, ладонях.
Я вывел бы ее закон,
Ее начало,
И повторял ее имен Инициалы.*

Как и анафора, эпифора может быть смежной и раздельной. При смежной эпифоре созвучные слова обычно грамматически зависимы: *Вечером синим, вечером лунным был я когда-то красивым и юным*(Ес.).

Особую музыкальность стихотворной речи придает соединение анафоры и эпифоры: *Май жестокий с белыми ночами! Вечный стук вворота: Выходи! Голубая дымка за плечами, неизвестность, гибель впереди!* (Бл.)

Один из стилистических приемов звукописи состоит в ограничении и даже в исключении из текста слов с теми звуками, которые могли бы разрушить создаваемый художником образ. Так, А.С. Пушкин, описывая танец балерины, почти не употребляет звук *[p]*:

*Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит...*

Особенности звуковой организации этих строк объясняются тем, что в русской фонике согласный *p* воспринимается как резкий, грубый звук. Стилистически оправдано его употребление в следующей строке, которая подчеркивает смену описываемых движений балерины: *И вдруг прыжок, и вдруг летит...* Но все-таки «полет» в танце изображают слова, в которых опять-таки нет *p* *Летит, как пух от уст Эола* (Голуб, 2011, с. 302-303).

Еще Г. Р. Державин, чтобы показать свойственные русскому языку «изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований» (Державин, 1872, с. 311) написал десять стихотворений, в которых старался не использовать слов со звуком *[p]*.

В греческом языке «некрасивым» звуком считалась «сигма», ее старались избегать античные авторы.

Эстетическая оценка звуков, конечно, может носить и отпечаток

субъективного восприятия. Однако проведенные в последние годы исследования убеждают в том, что эмоциональная окраска звуков воспринимается одинаково говорящими на одном языке. Фонетическую значимость «создает некий туманный ореол» вокруг признаковой оболочки. Это очень неопределенный аспект знания, который нами почти не замечается, и лишь в некоторых словах мы чувствуем «давление» звучания (*хрыч, мямля, балалайка, репей, арфа, лилия*).

Нам кажутся неблагозвучными причастия *тащащийся, скрежещущий, морщащийся* и т.п. Мы стараемся не употреблять такие формы, как *тощайший* (от *тощий*), *тщедушнойший* и т.п. Напротив, «музыкальные» звуки — гласные, сонорные, звонкие согласные — придают речи напевность, красоту звучания. Сонорные согласные в русском языке часто начинают слово или оказываются перед ударным слогом, определяя звучание речи: *роза, рано, море, милый, лодка, лебедь, нега, новый, нива, нить* и под.

Выразительным средством звукописи может стать *благозвучие* и *неблагозвучие*. Например, как музыкальны строки: *Я навек за туманы и росы полюбил у березки стан, и ее золотистые косы, и холщовый ее сарафан.* (Не.)

Неблагозвучие поэтической речи нередко подчеркивает сложность и драматизм описываемых явлений, отсутствие в них гармонии, красоты. Например, у Есенина затрудненные артикуляции слов, приглушенное звучание стиха, отсутствие песенных интонаций отличают строки, в которых рисуется враждебный лирическому герою образ «железного гостя»: *Видели ли вы, как бежит по степям, в туманах озёрных кроясь, железной ноздрей храпя, на лапах чугунных поезд!..*

В лирических стихотворениях поэты обычно избегают скопления труднопроизносимых согласных, «некрасивых» созвучий. Но в особых случаях труднопроизносимые стечения согласных могут выполнять в стихотворной речи изобразительные функции (*Бразды пушистые взрывая, летит кибитка удалая* — П.). В иных случаях неприятные сочетания звуков

отражают эмоциональную оценку поэтом изображаемых картин. Например, у М.Ю. Лермонтова: *Быть может, за хребтом Кавказа / Укроюсь от твоих пашей, / От их всевидящего глаза, / От их всеслышащих ушей*. Употребление причастий, скопление шипящих (отнюдь не в целях звукоподражания) подчеркивают отрицательное отношение поэта к названным явлениям российской действительности (Голуб, 2011, с. 303-304). Поэты искусно выбирают нужные им неблагозвучные слова и вводят их в речь с определенной стилистической установкой. Например, у В.Маяковского эстетически мотивировано труднопроизносимое сочетание слов в стихотворении «Товарищу Нетте, пароходу и человеку»: *Я недаром вздрогнул. Не загробный вздор*. У Высоцкого в песне «Смерть истребителя» изобразительно-выразительную роль играет звуковой подбор слов в строчке о гибели пилота: *Терпенью машины бывает предел, и время его истекло. Но тот, который во мне сидел, вдруг ткнулся лицом в стекло*. В связи с этим нельзя не согласиться с утверждением одного из исследователей, что звуки некоторых слов могут передавать ритм движения. Изобразительные свойства присущи словам *прыг, кувырк, скакать* и подобным (Журавлев, 1991, с. 133).

В слове *споткнулся* стечение согласных *ткн* передает нарушение плавности в движении: язык при произнесении этих звуков будто сам «спотыкается», так как заднеязычный звук *к* находится между двумя переднеязычными *тин*. в слове *столкновение* наблюдается подобная же «игра» звуками благодаря стечению *лкн* (Голуб, 2011, с. 308).

С целью усиления выразительности звучания речи поэты могут строить предложения из очень коротких слов или, напротив, использовать необычные в стихотворной речи многосложные, длинные слова. Так, о строках из басни И.К. Крылова — *Со всех лягушки ног в испуге пометались, кто как успел, куда кто мог* — В.А. Жуковский писал: «В последнем стихе красота состоит в искусном соединении односложных слов, которые своею гармониею представляют скачки и прыганье» (Жуковский, 1959-1960, с. 267). Сам

Жуковский в одной из баллад, стремясь передать впечатление тяжести, подчеркивая мрачный колорит всей строфы, употребил длинное слово: *Но в железной броне он сидит на коне; / Наточил он свой меч боевой; / И покрыт он щитом; / И топор за седлом / Укреплен двадцатифунтовой.* Выразительность многосложного слова несомненна и у А.С. Пушкина — *Вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа:* «длинное» определение подкрепляет образность речи не только в звуковом, но и в графическом выражении мысли. Этим приемом пользовались многие поэты. В. Маяковский «сверхдлинным» эпитетом нарисовал *гремучую в двадцать жал змею двухметроворостую;* у Марины Цветаевой многосложное причастие помогает представить огромное расстояние, разделяющее двух близких людей: *Целую вас через сотни разъединяющих верст.*

Выразительные средства фонетики в поэтической речи обычно дополняют, усиливают друг друга, соединяясь с иными средствами экспрессии.

Звукоподражание — это употребление слов, которые своим звучанием напоминают слуховые впечатления от изображаемого явления. Например: *Партер и кресла — все кипит. / в райке нетерпеливо плещут, / И, взвившись, занавес шумит* (П.).

В этом отрывке из «Евгения Онегина» звуковые повторы в первых двух строках передают нарастающий шум в театре перед началом представления, в последней строке аллитерации на длительные согласные, среди которых особенно выразительны свистящие и шипящие, создают звуковое подобие шума поднимающегося занавеса.

Поэты стремятся передать средствами фонетики самые различные слуховые впечатления. И хотя звуки человеческой речи не могут быть совершенно тождественны реальным «голосам» природы, язык выработал свои приемы для отражения этих слуховых впечатлений.

Есть немало слов, которые своим звучанием напоминают называемые ими действия (*шуршать, шипеть, охать, чирикать, цокать, тикать,*

бренчать). Такие слова, возникающие на основе звукоподражания, называются ономатопеями (отгреч. *onomatopēi*— словотворчество). Одни ономатопеи передают звучание человеческого голоса (*ахать, хихикать*); другие — звуки, издаваемые животными (*каркать, мяукать*); иные же имитируют «голоса» неживой природы (*дребезжать, скрипеть, хрустеть, шелестеть*). По своей грамматической природе ономатопеи представляют собой существительные и глаголы, нередко образованные от междометий типа *бац, бух, хлоп*. Ономатопеи довольно точно передают разнообразные слуховые впечатления: *тихоструйное треньканье балалайки* (Г.); *Как зенькал звоночек, тарабарил с деревьями гром* (А.Б.).

Звучание ономатопей в художественной речи усиливается их фонетическим окружением: обычно звуковую выразительность слова подчеркивают соседние аллитерации, например: *Вот дождик вкрадчиво прокрапал* (Твард.). Повторение созвучия *кр* напоминает постукивание дождевых капель по железной крыше. В подобных случаях звукопись строится на сочетании ономатопеического слова с фонетически подобными ему словами. Так, в поговорке: *От топота копыт пыль по полю летит* главное звукоподражательное слово *топот*, его фонетическая выразительность усиливается аллитерациями на *т—п*.

Наибольший стилистический эффект звукоподражание дает в том случае, если звуковое сближение слов подчеркивает их образность. Когда звукоподражание рождается из самой темы, оно воспринимается как естественное и необходимое выражение мысли. Например: *А Петербург неугомонный уж барабаном пробужден; Довольный праздничным обедом, сосед сопит перед соседом; Бренчат кавалергарда шпоры; летают ножки милых дам* (П.).

Стремясь средствами фоники передать характер звучания, писатели подбирают очень яркие ономатопеи, которые способны вызвать различные предметно-смысловые ассоциации — *И хруст песка, и храп коня* (Бл.); *Ему*

отвечает лишь хруст хвороста да бульканье по болоту (А.Б.); Морозом выпитые лужи хрустят и хрупки, как хрусталь (Сев.); Не задушена вашими тушами душа (Цв.).

С целью звукоподражания используются не только ономотопеи, но и *звукообразные слова*. Различие звукоподражательных и звукообразных слов состоит в том, что первые имитируют звуки, характерные для называемых ими явлений, действий, а вторые сами выразительны по звучанию и благодаря этому способствуют образной передаче движений, эмоциональных состояний, физических и психических явлений. Так, *шушукаться* — звукоподражательное слово, а *шашни, шушера, шии* — звукообразные.

Русский язык располагает большим количеством слов, которые могут выступать в поэтической речи как звукообразные. Одни из них произносятся энергично (*бой, крик, рвать, резко, грубо*), другие — мягко, нежно (*льнуть, таять, нега, лебедь, дева, милый*), третьи напоминают шепот (*чу, слышишь, молча, тише*). На эти слова и опирается звукопись. Движения стремительные, динамические в поэтической речи часто рисуются словами, которые произносятся особенно энергично — *Так бей же по жилам, кидайся в края, бездомная молодость, ярость моя* (Багр.) Напротив, слова нежные, ласкающие слух, создают впечатление покоя: *Руки милой — пара лебедей — в золоте волос моих ныряют. Все на этом свете из людей песнь любви поют и повторяют* (Ес.).

Органическая связь звукописи с содержанием, единство слова и образа придают речи яркую экспрессию.

В русской фонике сложились свои традиции образного осмысления различных звучаний. В таких случаях надо говорить не о звукоподражании, а о выразительно-изобразительной функции звукописи.

В русской литературе есть примеры звукописи и в прозаической речи. Звукоподражание можно встретить у Льва Толстого. Например:

Эти дымы выстрелов и, странно сказать, звуки их производили

главную красоту зрелища. *Пуфф* — вдруг виднелся круглый, плотный, играющий лиловым, серым, молочно-белым цветами — дым, и *Бумм* — раздавался через секунду звук этого дыма. *Пуфф* — поднимались два дыма, толкаясь и сливаясь, и *Бум-бум* подтверждали звуки то, что видел глаз.

У А.П. Чехова в этом отношении интересен рассказ «Каштанка». Приведем отрывок из него и выделим особенно выразительные своей фонетикой части.

В комнатке было *тихо, темно и очень душно*. Кусались блохи. Тетка раньше никогда не боялась *потемок, но теперь почему-то ей стало жутко и захотелось лаять*. В соседней комнате громко *вдохнул хозяин*, потом, немного погодя, *в своем сарайчике хрюкнула свинья, и опять все смолкло /.../ Вдруг раздался странный крик*, который заставил ее (Тетку) *вздрагнуть и вскочить* на все четыре лапы. Это крикнул Иван Иваныч, крик его был *не болтливый и убедительный, как обыкновенно, а какой-то дикий, пронзительный и неестественный, похожий на скрип отворяемых ворот. /.../ Тетка почувствовала еще больший страх и проворчала:*

Rrrrr... /.../ И вдруг опять раздался пронзительный крик.

K-ge\ K-ge-ge — крикнул Иван Иваныч.

Но вот послышалось шарканье туфель, и в комнату вошел хозяин в халате и со свечой.

И.С. Тургенев как тонкий стилист тоже ценил эстетическую роль звукописи. У него звуковые повторы иногда выполняют композиционную функцию — оттеняют в описании смену картин. Например:

На темно-сером небе кое-где мигают звезды; / влажный ветерок изредка набегает легкой волной; / слышится сдержанный, неясный шепот ночи; / деревья слабо шумят, облитые тенью.

Для фонетики первой части этого отрывка характерно повторение гласных *e-o*; описание ветра оттеняет анафора согласного *в* и повторение созвучий *ок-ка-га-ко*: неясный шепот ночи доносят аллитерации на

свистящие и шипящие; в сочетании *деревья, облитые тенью*, объединительную функцию выполняют созвучия *де-ит-те*.

А в иных случаях писатель обыгрывает звукоподражание. Например:

«Прежде чем лечь спать, я каждый вечер делаю маленькую прогулку по двору.

Вчера я остановился и начал прислушиваться. Вот различные звуки, услышанные мною:

Шум крови в ушах, и дыхания.

Шорох — немолкаемый лепет листьев.

Треск кузнечиков; их было четыре в деревьях на дворе.

Рыбы производили на поверхности воды легкий шум, похожий на звуки поцелуя. /.../

Вот глухой звук... что это? Шаги по дороге? Или шепот человеческого голоса?

И вдруг тончайшее сопрано комара, которое раздается над вашим ухом».

Стилистическое использование фоники можно наблюдать в прозе К. Паустовского и других писателей.

Небезынтересно указать примеры намеренной ритмизации речи и обыгрывания рифмы в отдельных отрывках повествовательного текста, которые писатели хотят выделить «звуковым курсивом». Так, в романе Б. Окуджавы «Путешествие дилетантов» ритмическая организация речи, неожиданная рифма отражают лирическое настроение героя, его особое восприятие действительности: *Уже вставало солнце. Лавиния спала, и недоумение на ее осунувшемся лице говорило, что сон ее захватил внезапно. За окнами кудрявилась сирень, кричал петух протяжно и легко. До Петербурга было далеко — до прошлого рукой подать, да лень... Мятлев вышел из комнаты.*

Журналисты ценят смысловую функцию звукописи, подкрепляя

аллитерациями и ассонансами выразительные заголовки статей: *Врач-вредитель, Потoki патоки, Фонтаны Федоровки, Роса на рассвете, Планета Плутон, Лечение в заключении, Как мы катались по Юкатану.* Реже звукопись обыгрывается в самом тексте статьи: *Ужасы в угрюмом запущенном саду забытой Богом усадьбы продолжались.* (Из газ.)

Писатели-сатирики прибегают к ритмизации прозы как к стилистическому приему создания юмористической окраски речи. Например: *Глазам Морозова младого открылось зрелище стола. Отменный поросенок с кашей среди тонких вин там возлежал* (ЛГ). Ритмическая организация речи и высокая архаическая лексика придают пародийное звучание этим строкам. Иногда сатирики сочетают ритмизацию речи с рифмой: *В процессе сочинения, утрясания и увязывания документ согласовали с физиками и финансистами, химиками и экономистами, лириками и юристами. Его оглаживали по линии социологии и статистики, филологии и лингвистики* (ЛГ) (Голуб, 2011, с. 305-308).

1.3.3 Лексические средства выразительности речи

Стихотворение состоит из слов. Кажется, нет ничего очевиднее этой истины. И тем не менее, взятая сама по себе, она способна породить известные недоразумения. Слово в стихотворении - это слово из естественного языка, единица лексики, которую можно найти в словаре. И тем не менее оно оказывается не равно самому себе. И именно сходство, совпадение его со «словарным словом» данного языка делает ощутимым различие между этими - то расходящимися, то сближающимися, но отделенными и сопоставленными - единицами: общеязыковым словом и словом в стихе.

Поэтический текст представляет собой особым образом организованный язык. Язык этот распадается на лексические единицы, и

закономерно отождествить их со словами естественного языка, поскольку это самое простое и напрашивающееся членение текста на значимые сегменты (Лотман, 1972, с. 63).

Лексические синонимы — важнейший источник выразительности ораторской речи. Русский язык богат синонимами, редкие синонимические ряды насчитывают два-три слова, чаще их гораздо больше. Тожественных по значению слов немного (*приставка — префикс*), обычно синонимы отличаются друг от друга. Обозначая одно и то же, синонимы могут иметь иную лексическую сочетаемость (*карие глаза — коричневые туфли, вороной конь — черный жемчуг*), еще чаще им присущи стилистические различия, которые представлены в таблице 1:

Таблица 1 – Виды лексических синонимов

<u>стилистически нейтральные</u>	<u>высокие</u>	<u>сниженные</u>
<i>лицо</i>	<i>лик</i>	<i>морда</i>
<i>плакать</i>	<i>рыдать</i>	<i>реветь</i>
<i>бояться</i>	<i>опасаться</i>	<i>трусить</i>

Нередко синонимы принадлежат к разным сферам употребления: *сосед — шабёр* (обл.); *кухня — камбуз* (морск.); *родители — предки* (жарг.). Некоторые синонимы отличаются интенсивностью проявления признака, действия (*некрасивый, безобразный, уродливый, отталкивающий, омерзительный*).

Из множества синонимов говорящий должен выбрать самый точный, наиболее уместный в тексте, принадлежащем к определенному стилю. Обилие синонимов не облегчает, а осложняет их использование: совсем не просто из множества близких, похожих слов выбрать единственно верное, наиболее оправданное в речи. Писатели напряженно трудятся во время стилистической обработки текста, подбирая самые точные слова.

Важнейшая стилистическая функция синонимов — *функция замещения*: и ораторы, и писатели обращаются к ним, чтобы избежать

повторения слов.

Исключая повторения, писатели обычно стараются найти более яркие, более выразительные синонимы: *Сидеть я при нем скоро привык, а к сигарам никак притерпеться не мог — все у меня от них вроде морской болезни делалось* (Купр.).

Яркий стилистический эффект создает *сопоставление* синонимов. Например, у А.П. Чехова: *Тут, на берегу, овладевают не мысли, а именно думы; жутко, и в то же время хочется без конца стоять, смотреть на однообразное движение волн и слушать их грозный рев*. Сопоставление синонимов обращает наше внимание на семантические оттенки этих слов. На значительных отличиях в значениях синонимов строится их *противопоставление*: *Узнав об этом, он был не только удивлен, он был ошеломлен; Его раздражение переросло в ярость; Каким молодым он еще был тогда, как часто и упоенно хохотал — именно хохотал, а не смеялся* (О.Б.).

Синонимы могут *уточнять* то или иное понятие: *До сих пор подсудимый казался равнодушным, почти безучастным к разбирательству его дела* (Купр.); *Она вышла замуж за простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека* (Ч.).

К функции уточнения близка функция *разъяснения*. И.С. Тургенев объяснял современникам новое значение слова, о котором тогда спорили: *Я употребляю его (слово «обыденный») в том смысле, в котором оно значит: обыкновенный, тривиальный, привычный*.

Умение использовать синонимические богатства родного языка является верным признаком мастерства писателей (Голуб, 2011, с.194-199).

Антонимия отражает семантические отношения лексических единиц, имеющих противоположные значения. Самый простой способ выражения противоположности — употребление слова с отрицательной частицей: *хорошо — нехорошо, красивый — некрасивый*, однако лексическая антонимия проявляется в несравненно большем разнообразии словесного выражения.

Как правило, антонимы есть у тех слов, которые обладают качественными признаками, поэтому больше всего антонимов у прилагательных (*большой — малый, хороший — плохой*), у соответствующих наречий (*больше — меньше, хорошо — плохо*), у существительных, соотнесенных с прилагательными (*тьма — свет, добро — зло*). Некоторые антонимы указывают на пространственные и временные отношения (*просторный — тесный, широкий — узкий, ранний — поздний*); меньше антонимических пар с количественным значением (*многие — немногие*). Встречаются противоположные наименования действий, состояний (*плакать — смеяться, радоваться — горевать*), но таких немного.

По структуре антонимы делятся на *разнокорневые* (*хороший — плохой*) и *однокорневые* (*приходить — уходить, революция — контрреволюция*).

В лексической системе языка выделяются и *антонимы-конверсивы* (от лат. *conversio* — изменение, превращение), выражающие одно и то же действие или отношение субъекта и объекта в разных, обратных направлениях — от одного участника ситуации к другому и наоборот — в эквивалентных по смыслу высказываниях: *дать — взять, продать — купить, купля — продажа*. Отношение противоположности выражено конверсивами в таких, например, высказываниях: *Профессор принимает зачет у студента — Студент сдает зачет профессору; Он спросил, и я ему ответил; Друг просил меня занять ему денег, и я одолжил ему тысячу рублей*.

Потребность подобрать слова с противоположными значениями, найти образное противопоставление, «схватить» полярные проявления того или иного качества, признака, свойства возникает у всех, кто заботится о культуре речи. Сопоставление антонимов в тексте придает особую значительность каждому из названных предметов, понятий: *Горы разделяют страны, но сближают людей, Характер спортсменов воспитывается не триумфом побед, а горечью поражений* (из газ.). Изучение

стилистических возможностей антонимии представляет большой интерес для риторики. Рассмотрим использование антонимов в экспрессивной речи.

Антонимы используются как яркое выразительное средство в эмоциональной речи; не случайно они обыгрываются во многих поговорках: *Худой мир лучше хорошей ссоры; Сытый голодного не разумеет; От радости кудри вьются, а от печали — секутся.* Здесь же используются и антонимы-конверсивы: *Любишь брать, люби и отдавать; Лучшие сумным потерять, чем с глупым найти.*

Мы воспринимаем жизнь в контрастах, и это свидетельствует не о противоречивости, а о цельности ее восприятия. Для изображения действительности во всей ее сложности и нужны антонимы. Они являются важнейшим средством создания антитезы (от греч. *antithesis*— противоположение) — риторической фигуры контраста, резкого противопоставления понятий, положений, образов, состояний: *Ты и убогая, ты и обильная, ты и могучая, ты и бессильная, матушка Русь* (Н.).

По структуре антитеза может быть простой (одночленной): *Дома новы, а предрассудки стары* (Гр.); *Чем ночь темней, тем ярче звезды* (Майк.); *Так мало пройдено дорог, так много сделано ошибок* (Не.) — и сложной (многочленной): *И ненавидим мы, и любим мы случайно, ничем не жертвуя ни злобе, ни любви, и царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови*(Л.). В сложную антитезу вовлекается несколько антонимических пар.

Сильную экспрессию создает употребление одного из членов антонимической пары с отрицанием: *Ценность человека определяется не отсутствием недостатков, а наличием достоинств.* Подобное соединение антонимов усиливает, подчеркивает значение одного из них, употребленного без отрицания.

Антонимия лежит в основе *оксюморона*, который в античной риторике рассматривался в составе тропов. Термин образован от греческого слова

«*оxуморон*» — остроумно-глупое и означает яркий стилистический прием, состоящий в создании нового понятия соединением контрастных по значению слов. Сочетание антонимов в «чистом виде» (когда они принадлежат к одной и той же части речи) в оксюмороне встречается редко («*Начало конца*» — заголовок статьи; *В разгар периода застоя...*).

Стилистические функции антонимов не исчерпываются выражением противопоставления. Антонимы помогают выразить полноту охвата всего класса предметов, всякого явления, действия, качества и т.д. Всеохватность можно иллюстрировать такими классическими примерами: *И молодые, и старые как бы наперегонки косили* (Л.Т.); *Вы не поверите, они измучили меня со всех сторон, все, все, и враги... и друзья* (Дост.); *И верхние, и нижние* — / *Все ноты хороши* / (Н.). Повторяющийся союз *и* подчеркивает широту охвата описываемого.

Антонимам свойственна высокая степень одновременного употребления в речи, «встречаемости». Этим объясняется закрепление в разговорном стиле сочетаний типа *и стар и млад, и те и другие, ни дать ни взять, рано или поздно, и нашим и вашим, более или менее, так или иначе* и т.п. Они воспринимаются как стилистическое явление «разговорности».

Наряду с точными антонимами в речи широко используются *контекстуальные* («квазиантонимы»), т.е. слова, которые противопоставлены только в данном контексте, например: «*Волки и овцы*», «*Отцы и дети*». Полярность значений таких слов не закреплена в языке, их противопоставление носит индивидуально-авторский характер. Однако контекстуальные антонимы так же, как и языковые, создают яркие антитезы:

Мы любим и ветер коммуны,

И Лувра спокойную тишь,

Мы любим и старый и юный,

Веселый и грустный Париж.

(Е. Шевелева) (Голуб, 2011, с. 200-203).

Троп (от *греч.* tropos — «поворот») — такой оборот речи, в котором слова и выражения употребляются в переносном значении. В основе тропа лежит сопоставление двух явлений, схожих между собой какими-либо признаками. Признаками одного явления характеризуется другое явление, для того чтобы создать о нем яркое, образное представление.

Тропы включают в себя следующие *разновидности*: эпитет, сравнение, метафору, метонимию, синекдоху, аллегория, гиперболу, литоту, олицетворение, перифразу, иронию, оксюморон.

Эпитет (от *греч.* epitheton — буквально «приложенное») — простейшая форма тропа, слово, определяющее какое-нибудь свойство или качество предмета, понятия или явления, это — определение, создающее образ. Например: в словосочетаниях «золотые кудри», «серебряный дождь» определения употреблены в переносном смысле, они создают образное представление — это и есть эпитеты.

Эпитеты позволяют ярче и полнее охарактеризовать предмет.

Существуют так называемые *постоянные* эпитеты, то есть устоявшиеся привычные выражения: «синее море», «чистое поле», «белый лебедь» и т. д.

В пушкинских строчках вы найдете множество эпитетов, которые передают отношение автора к картинам природы, внутреннее состояние поэта:

Сквозь волнистые туманы

Пробирается луна,

На печальные поляны

Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной

Тройка борзая бежит,

Колокольчик однозвучный

Утомительно гремит.

Туманы — волнистые, поляны — печальные, дорога — скучная,

колокольчик — однозвучный. Грустная картина, чувство печали — так эпитеты передают душевное состояние автора. Помогают передаче этих чувств и метафоры: луна пробирается, льет.

Русский литературный язык необычайно богат эпитетами. Например, в кратком словаре эпитетов К. С. Горбачевича содержится более 60000 эпитетов.

Сравнение — это образное выражение, в основе которого лежит сопоставление каких-либо двух объектов. Сравнить — это значит обнаружить общий признак у двух предметов. Поэтому обычно сравнение состоит из двух объектов: один объект сравнивают с другим.

Сравнение может просто указывать на сходство, при этом используется выражение «он был похож на...». Например:

«Он был похож на вечер ясный...»

(М. Ю. Лермонтов)

Или же в сравнении могут использоваться следующие слова: «как», «точно», «словно», «будто», «как будто», «подобно», «наподобие» («*черный, как ночь*»; «*плыть, будто лебедь*»; «*созвездие, наподобие креста*»).

Сравнение может быть также выражено существительным в творительном падеже: «*губы бантиком*», «*смотреть зверем*».

Сравнения делают речь ярче, богаче, выразительнее, придают ей оригинальность, образность. У А. П. Чехова мы находим, в частности, такие сравнения: «*деньги тают, как мороженое*»; «*луна хмурая, точно больная*»; «*фразы тяжелые, как булыжник*».

Сравнение позволяет сопоставить предмет (или явление) с другими, что дает возможность увидеть его главные признаки или понять мысль, заключенную в предложении. Например:

Буря мглою небо кроет,

Вихри снежные крутя;

То, как зверь, она завоет,

То заплачет, как дитя...
То по кровле обветшалой
Вдруг соломой зашуршит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко застучит...
 (А. С. Пушкин)

Поэт, прибегая к сравнениям, рисует картину зимней вьюги — она видится нам живым существом, издающим разные звуки: и плач ребенка, и вой зверя...

Словарь сравнений и сравнительных оборотов К. С. Горбачевича содержит 1300 словарных статей.

Метафора (от греч. *metaphora* — «перенесение») — выражение или слово, употребленное в переносном значении для создания образной характеристики, основанной на сходстве предметов (например, «*ножка ребенка*» — «*ножка стула*»). В первом случае слово «*ножка*» употреблено в прямом значении, во втором оно употреблено в переносном значении, основанном на сходстве по функции, и является метафорой.

В русском языке существуют постоянные, устойчивые метафоры, которые стали настолько привычными, что уже утратили свое образное значение и не воспринимаются как метафоры: «*ручка ребенка*» — «*ручка двери*»; «*женская иляпка*» — «*иляпка гвоздя*» и т. д.

Метафора очень близка к сравнению, но в ней сравнение существует в сжатой форме, оно как бы скрыто (в сравнении «*эта девочка похожа на куклу*» — есть слово «похожа»); можно также употребить слова «как», «будто», «словно» и т. д. («*эта девочка, словно кукла*»); в метафоре «*эта девочка — настоящая кукла*» нет никаких дополнительных слов, связывающих два объекта, здесь сравнение сжимается.

Метафора в художественной, поэтической речи служит для создания неожиданных, оригинальных и очень емких образов (у С. Есенина: «*костер*

рябины красной», «волос золотое озеро»).

Воснову метафоризации может быть положено сходство самых разных признаков: цвета, объема, формы, назначения и пр. «...Слагать хорошие метафоры — значит подмечать сходство», — писали древние. Метафоры, построенные на сходстве цвета предметов, форм, характера действия, особенно часто используются в художественной литературе в описании природы.

В основе образования метафоры лежит *олицетворение*, то есть перенос свойств человека на неодушевленные предметы и отвлеченные понятия («*время идет*»; «*часы стоят*»; «*острый глаз*»; «*горячее сердце*», у С. Есенина «*Мелколесье. Степь и дали. Свет луны во все концы. Вот опять вдруг зарыдали Разливные бубенцы*»). Олицетворение как самостоятельный троп чаще всего используется в сказках, баснях, где неодушевленным предметам или животным придаются человеческие свойства.

Метонимия (от греч. *metonymia*— «переименование») — это замена одного названия другим, при этом эти названия тесно связаны друг с другом в нашем сознании. Например, «*я читаю Пушкина*» вместо «я читаю произведения Пушкина»; «*я выпил две чашки, съел три тарелки*» вместо «две чашки чая», «три тарелки супа». Ясно, что никто «не пьет чашки» и «не ест тарелки», и эти выражения не вызывают никакого недоумения, потому что всем понятно, о чем здесь идет речь.

Метонимия — это еще один способ употребления слова в переносном значении для создания более ярких, сжатых образов. Когда Пушкин в поэме «Полтава» писал: «*Все флаги в гости будут к нам*», он имел в виду, что Петербург станет центром морской торговли и корабли разных стран придут сюда под своими национальными флагами.

Синекдоха (от греч. *synekdoche*— «соотнесение») — один из видов метонимии, который заключается в замене названия предмета названием его части, в употреблении единственного числа вместо множественного и

наоборот (например, «*Москва*» вместо «*Россия*»).

У М. Ю. Лермонтова:

И слышно было до рассвета,

Как ликовал француз.

Здесь имеется в виду не один-единственный француз, а вся французская армия (Кузнецова, 2010, с. 117-121).

Стилистические функции синекдохи многообразны. В обыденном словоупотреблении использование синекдохи может диктоваться соображениями удобства, повышения выразительности речи и т.п. В художественном произведении синекдоха является одним из способов достижения образности (Сковородников, 2011, с. 290).

Аллегория (от греч. *allegoria*— «иносказание») — воплощение какой-либо отвлеченной идеи в конкретных образах. Так же как и олицетворение, чаще всего используется в сказках, баснях. Так, обычно заяц — воплощение трусости, лиса — хитрости, волк — жадности и т. д.

Аллегория изображает одно, а подразумевает другое. Вспомните известные басни И. А. Крылова: изображая животных, насекомых, автор подразумевает людей и их пороки и слабости (легкомысленная Стрекоза, трудолюбивый Муравей и др.). На аллегории основаны многие фразеологизмы («*кот заплакал*»), аллегория употребляется в пословицах («*Волков бояться — в лес не ходить*»).

Гипербола (от греч. *hyperbole*— «преувеличение») — чрезмерное преувеличение каких-либо свойств изображаемого предмета с целью усиления впечатления. Например, у Н. В. Гоголя: «*Редкая птица долетит до середины Днепра*» (Кузнецова, 2010, с. 121-122).

Признаки, подвергающиеся гиперболизации, — это размер, вес, цвет, количество, интенсивность процессов и т.п. Гиперболизация применяется для описания предметов, явлений природы, исторических событий, при описании мира человека — его внешности, чувств, отношений с другими

(Сковородников, 2011, с. 98).

Литота (от греч. *litotes*— «простота») — в противоположность гиперболе это чрезмерное преуменьшение свойств изображаемого предмета. Например: «*Мальчик с пальчик*» или у Н.А. Некрасова:

Ниже тоненькой былиночки

Надо голову клонить...

Гипербола и литота имеют общую основу — отклонение в ту или иную сторону от объективной оценки («*ожидать целую вечность*», «*любить до безумия*», «*Мальчик с пальчик*»).

Перифраза (от греч. *peri*— «вокруг», *phraso*— «говорю») — троп, состоящий в замене названия предмета выражением, описывающим его признаки, но не называющим его (например, «*город на Неве*» вместо «*Санкт-Петербург*», «*царь зверей*» вместо «*лев*»).

Многие перифразы придают яркую эмоционально-экспрессивную окраску речи (так, слово «осень» заменяется в строчках известного стихотворения А. С. Пушкина такими перифразами: «*Унылая пора! Очей очарованье!*»).

Ирония (от греч. *eironeia*— «скрытая насмешка») — троп, состоящий в употреблении слова в противоположном значении. Например, в басне Крылова «*Лисица и Осел*» Лисица обращается к Ослу со словами:

Отколе, умная, бредешь ты, голова?

На самом же деле Лисица не считает Осла умным.

Оксюморон (от греч. *oxymoron*— «остроумно-глупое») — троп, состоящий в соединении несоединимого. В оксюмороне в результате соединения несовместимых с логической точки зрения понятий рождается новое сложное понятие или представление, например: «*живой труп*», «*звонкая тишина*», «*сладкая боль*», «*горькая радость*». (Кузнецова, 2010, с. 122-123).

Оксюморон широко употребляется в языке художественной

литературы (чаще — в поэзии, реже — в прозе), используется оксюморон и в публицистике, но с меньшей частотностью, чем в художественной литературе.

Основная функция оксюморона в художественных текстах — передать противоречивость и/или сложную природу объекта изображения, а также выразить авторскую оценку (Сковородников, 2011, с. 197).

Выводы по первой главе

В данной главе были рассмотрены теоретические основы изучения синтаксических, лексических и фонетических средств выразительности языка. Исследование позволило сделать ряд выводов.

Наблюдается противоречивость различных точек зрения по отношению к понятию стиля. Сторонники одной литературоведческой концепции под стилем понимают язык произведения в его художественной, эстетической функции, т. е. своеобразие языкового выражения. Такие категории, как жанр и композиция, в стиль не включаются. Другая литературоведческая концепция рассматривает стиль более широко, как явление искусства, как эстетическую категорию.

Язык художественной литературы представляет собой наиболее полное и наиболее яркое проявление литературного и — шире — общенародного языка. Ни в одном стиле — официально-деловом, научном, публицистическом — не представлены так широко и всеобъемлюще все структурные стороны языка. Здесь наблюдается широкая и глубокая метафоричность, образность единиц разных языковых уровней, здесь используются богатые возможности синонимии, многозначности, разнообразных стилевых пластов лексики. Художественная речь широко вбирает в себя не только лексику и фразеологию, но и синтаксис разговорной речи.

Приоритетной функцией художественного стиля речи является эстетическая функция, отесняя на второй план функцию коммуникативную. Эстетическая функция, вытекающая из специфики художественной

литературы как рода искусства, обуславливает разнообразие, широту и богатство языковых средств, вовлекаемых в арсенал художественной речи.

Сложности, связанные с пониманием вопросов природы и сущности языка художественной литературы, опознаются читателем при встрече с текстом, но выражены могут быть только гениальным поэтом. Где находится и как образуется эта зона «потенциальных» смыслов – интереснейшая проблема лингвистики, культурологии и психологии.

Средства выразительности речи изучались на протяжении долгого времени. Ряд ученых, таких как, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, В.П. Григорьев, Томашевский Б.В. и другие, в своих трудах исследовали теоретическую основу языковых средств. Ю.М. Лотман Е.Г. Ковалевская, а также современные научные деятели Николина Н.А., Бабенко Л.Г. и Казарин Ю.В. уделили внимание особенностям анализа средств выразительности. Различные словари помогают рассмотреть определения и характеристики изобразительно-выразительных средств. А самым доступным источником теоретических сведений для учащихся являются школьные учебники.

Изобразительно-выразительные средства русского языка многочисленны и разнообразны. До сих пор нет четкой их классификации. Существует два способа подачи приемов и средств выразительности в учебной литературе. Списочное оформление учебного материала противоречит принципу системности в подаче и усвоении информации. Неупорядоченная информация быстро забывается. Поэтому некоторые исследователи предпочитают способ классификации по формальному признаку, а также выделяют ряд уровней средств выразительности, что является наиболее практичным и эффективным при изучении в рамках школьной программы.

Осознанное усвоение средств выразительности, а также их намеренное использование в речи развивает чувство языка, помогает воспринимать эмоционально-экспрессивную сторону речи, обогащает словарный запас,

расширяет знание о русском языке как культурной ценности народа, воспитывает уважительное и бережное отношение к языку, улучшает способности выражать мысли в соответствии с эмоциональным и стилистическим составляющим. Материалы ОГЭ и ЕГЭ содержат задания на определение выразительных средств, которые часто вызывают трудности у школьников, их изучение на уроках русского языка и литературы обязательно. Синтаксические, фонетические и лексические языковые средства встречаются в заданиях данного типа очень часто, поэтому в данной работе мы раскрыли их теоретические особенности в полной мере.

Глава 2. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ РУССКОГО ЯЗЫКА В СТИХОТВОРЕНИЯХ М. ЦВЕТАЕВОЙ И Н.ГУМИЛЁВА (СРАВНИТЕЛЬНО- СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)

2.1. Фонетические средства выразительности в стихотворениях

М. Цветаевой и Н.Гумилёва

Многие поэты и лингвисты, изучающие поэзию, отмечали важность фонетического аспекта в поэтическом творчестве. Так, М. Цветаева писала: «Есть нечто в стихах, что важнее их смысла: — их звучание». Мир открывался ей в звуках, о себе она говорила: «Пишу исключительно по слуху» и признавалась в «полном равнодушии к зрительности» (Маслова, 2011, с. 186).

Ориентация на звучание слова – один из важнейших принципов построения текста в творчестве Цветаевой – человека музыкально одаренного и музыкально образованного. Именно этот принцип более всех других осознан ею самой, ее и нашими современниками. Настойчиво утверждая приоритет звуковой стихии в своем творчестве, Цветаева категорически отвергает частые упреки в том, что звук для нее важнее смысла: «Я пишу, чтобы *добраться до сути*, выявить суть; вот основное, что могу сказать о своем ремесле. И тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла; тут триединство» (Вахтель, 2002, с. 28). Поэтика Цветаевой во многом может быть охарактеризована как поэтика звуко-смысловых связей, обнаруживающих взаимодействие фонетики со всеми другими языковыми уровнями, а также с образным, концептуальным и с идеологическим аспектами произведений. Именно поэтому способы выражения звуко-смысловых связей в поэзии Цветаевой очень разнообразны и в структурном, и в функциональном отношениях (Зубова, 1999, с. 112).

Попытка осмысления звукообразов, объемности звука и особенностей звукоупотребления позволяют выявить оригинальные приемы, характеризующие работу автора со звуком.

Аллитерация. Описание аллитерированных текстов Цветаевой, не являющихся непосредственно звукоподражательными, – задача трудная, так как звукоподражательный элемент присутствует почти всегда. Так, ясно аллитерированное звуками [з], [з'] начало стихотворения «Бузина» в пределах первой строфы звукоподражательным, на первый взгляд, не является; образ представлен как чисто зрительный:

Бузина цельный сад залила!

Бузина зелена, зелена!

Зеленее чем плесень на чане!

Зелена – значит, лето в начале!

Синева – до скончания дней!

Бузина моих глаз зеленой! (Цветаева, 1990, с. 424)

Но уже во второй строфе появляется звуковой образ, синкретически соединенный со зрительным, с осязательным и с признаками воспаления и болезненного жара:

А потом – через ночь – костром

Растопчинским! – в очах краснó

От бузинной пузырчатой трели.

Красней кори на собственном теле

По всем порам твоим, лазорь,

Рассыпающаяся корь

Бузины <...> (Цветаева, 1990, с. 424)

Аналогичное стремление создать и назвать образ звука можно видеть во многих произведениях Цветаевой. Ограничимся двумя примерами (из раннего и из позднего периода творчества):

Слово странное – старуха!

Смысл неясен, звук угрюм,

Как для розового уха

Темной раковины шум. (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 32).

В данном примере аллитерация на звуки - с, - ст, - р создают образ прожитого времени такого же рокочущего и необъятного, как океанские просторы и пучины.

Челюскинцы! Звук –

Как сжатые челюсти.

Мороз из них прет,

Медведь из них щерится. (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 318).

Здесь звуки - ч, - ц, - з, - р указывают на патриотическое настроение стихотворения. По интонации стихотворения становится понятно, что Цветаева прониклась мужеством и самоотверженностью людей, которые «из льдин челюстей товарищей вырвали».

Целостность образа ангела в стихотворении Н.С. Гумилева «Ангел» обеспечивается комплексом звуковых повторов и прежде всего сквозной аллитерацией на л:

Крылья плещут в небесах, как знамя,

Орлий клетот, бешеный полет –

Половина туловища – пламя,

Половина туловища – лед...(Гумилёв, 1918-1921, Полное собрание сочинений в 10 томах, Т. 4, с. 156).

В первых двух строчках *л* находится в сочетаниях *к...л пл –кл п...л*, во втором двустишии *кл*, напоминающее *г...л* из слова *Ангел*, исчезает, а его место занимает *полов ... т лов – пл, полов ... тлов – лт...* Можно по-разному понимать эту аллитерацию, но отрицать ее композиционно-

объединяющую функцию невозможно. Кроме того, перекликаются *Крылья и Орлий, небеса* и *знамя...*

И, наконец, *небеса* и *бешеный*. Это, может быть, просто реализация естественного свойства стихов сталкивать близкие по звучанию слова, создавая танец артикуляции. Впрочем, звукосочетание *бес* в стихотворении *ангел* тоже заслуживает внимания...

Пример аллитерации можно встретить в стихотворении «Она»:

Я знаю женщину: молчанье,

Усталость горькая от слов,

Живет в таинственном мерцанье

Ее расширенных зрачков. (Гумилёв, 1912, Чужое небо, Книга 3, с. 24).

Звук [т] при частотном употреблении придает тексту чувственный оттенок благодаря своей взрывной природе. Сонорные звуки яркие, солнечные, они определяют земную ипостась, выражают земные радости.

Анафора. Звуковая анафора в поэзии Цветаевой встречается редко, но ее пример всё-таки приведём:

Нежен первый вздох весны,

Ночь тепла, тиха и лунна.

Снова слезы, снова сны

В замке сумрачном Шенбрунна. (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 27).

Убаюкивающее состояние спокойствия, тишины и умиротворения создает звук - с в первой строфе стихотворения «В Шенбрунне».

Эпифора. При помощи этого выразительного средства поэтесса усиливает основной смысл фразы, рассмотрим несколько примеров.

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**.* (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 65).

Конечные звуки - **чь**, - **ть** напоминают звуки шагов по пустынным улицам. Собственно говоря, ей все равно, где гулять. Главное, остаться наедине со своими мыслями и чувствами, чтобы попытаться привести их в порядок. Случайные прохожие видят в ней чью-то жену и дочь, однако сама поэтесса не воспринимает себя в подобном амплуа. Для нее ближе образ бесплотной тени, которая блуждает по ночному городу и исчезает с первым лучом восходящего солнца.

В стихотворении «Дикая воля» поэтесса, открыто бросает вызов рафинированному светскому обществу, в котором принято скрывать свои желания. При этом Цветаева добавляет, что готова лицом к лицу оказаться со своими врагами. И чем сильнее они будут, тем больше азарта вызовет у автора поединок с ними.

*Я люблю такие **игры**,*

*Где надменны все и **злы**.*

*Чтоб врагами были **тигры***

*И **орлы!*** (Цветаева, 1990, с. 47).

Ассонанс.

*Когда снежинку, что **легко** летает,*

*Как **звёздочка** упавшая скользя,*

*Берёшь **рукой** - она **слезинкой** тает,*

*И **возвратить** воздушность ей **нельзя**.* (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 42).

Здесь ассонанс на гласные звуко-буквы [e], [o] создает определенный философский фон стихотворения, окрашивает интонациями раздумья, размышления поэта о частых ошибках в любви и о том, как мечта, превратившаяся в реальность, теряет свою привлекательность.

Следует отметить, что не всегда повтор одних и тех же звуков способствует созданию одного и того же эффекта. Многое зависит и от мелодики стихотворения. Например,

Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес,

Оттого что лес моя колыбель, и могила лес,

Оттого что я на земле стою - лишь одной ногой,

Оттого что я о тебе спою - как никто другой (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 91).

Здесь ассонанс на гласные звуко-буквы [e] и на [o] создает определенный ритмический рисунок, показывающий внутренний мир поэта, готового к борьбе за своего любимого накануне революции.

Рассмотрим как Н.Гумилёв использует прием ассонанса в стихотворении «Она»:

Ее душаоткрыта жадно

Лишь медной музыке стиха,

Пред жизнью, дольней и отрадной,

Высокомерна и глуха. (Гумилёв, 1912, Чужое небо, Книга 3, с. 24).

Проанализировав состав гласных звуков, мы выяснили, что доминируют 2 звука: [o] и [a]. Звук [a] ассоциируется в сознании с прямоотой, искренностью, открытостью высказываний (что характерно для программных акмеистов), а также звук придает тексту мелодичность. Два основных звука в тексте закреплены и в его названии: [o] и [a].

Автор использует для создания образа таинственной и печальной незнакомки ассонанс и в стихотворении «Жираф»:

Я знаю веселые сказки таинственных стран

*Про чёрную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжёлый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь кроме дождя.* (Гумилёв, 1995,
Озеро Чад: Стихотворения и поэмы, с.93)

2.2. Лексические средства выразительности в стихотворениях

М. Цветаевой и Н. Гумилёва

Среди разнообразных средств для создания экспрессии часто используются **эпитеты**.

Марина Цветаева широко использует яркие эпитеты, которые дают нам возможность почувствовать мысли, настроение автора во время создания произведения.

Свинцовый полдень деревенский.

Гром отступающих полков.

Надменно - нежный и неженский

Блаженный голос с облаков:

- «*Вперед на огненные муки!*» (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 412).

Или весьма экспрессивно «нанизывание» эпитетов:

Каменногрудый,

Каменнолобый,

Каменнобровый

Столб:

Рок. (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 2, с. 88).

Интересно употребление эмоциональных эпитетов. В тексте они зачастую получают условное, символическое значение. Помимо характеристики предмета М. Цветаева, используя эмоциональные эпитеты, передает свои чувства, мысли:

Я полюбила:

Мутную полночь,

Льстивую флейту,

Праздные мысли. (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 455).

С вербочкой светлошерстной -

Светлошерстная сама -

Меряю Господни версты

И господские дома. (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 395). Экспрессивность приведенных эпитетов очевидна.

Большое количество эпитетов передают чувства страсти, наслаждения, влюбленности, испытываемые автором по отношению к героине в стихотворении Н. Гумилёва «Она»:

Она светла в часы томлений

И держит молнии в руке,

И четки сны ее, как тени

На райском огненном песке. (Гумилёв, 1912, Чужое небо, Книга 3, с. 24).

Ему грациозная стройность и нега дана,

И шкуру его украшает волшебный узор. (Гумилёв, 1995, Озеро Чад: Стихотворения и поэмы, с.93)

Жираф в стихотворении Гумилёва описан как существо небывалой красоты. Автор сравнивает узор животного с луной, отражающейся в воде, а бег животного - с парусами корабля. Это не просто животное, это - символ изящества, экзотики.

Другой источник экспрессивности, активно используемый М. Цветаевой, - **сравнения.**

И вот - теперь - дрожа от

жалости и жара,

Одно: завывать, как волк, одно:

к ногам припасть! (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 371).

Сравнение «как волк» воспринимается как символ неодолимой тоски.

Мне совершенно всё равно -

Где совершенно одинокой

Быть, по каким камням домой

Брести с кошелкою базарной

В дом, и не знающий, что - мой,

Как госпиталь или казарма (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 320).

Здесь дом сравнивается с госпиталем, казармой. Тем самым передается внутреннее сомнение, тревога Цветаевой в трудное для нее время, когда она была поставлена перед выбором: или возвращаться в Россию, или оставаться во Франции.

Отметим, что, установление отношений между познавательными компонентами художественного образа, раскрытие их через друг друга придают конкретно - чувственной основе образа разнообразные, порой неожиданные эмоциональные оттенки.

Я счастлива жить образцово и просто -

Как солнце, как маятник, как календарь. (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 120).

В стихотворении «Попытка ревности» развернутое сравнение играет очень важную экспрессивную роль:

Как живется вам с другою, -

Проце ведь? - Удар весла! -

Линией береговою

Скоро ль память отошла

Обо, мне, плавучем острове

(По небу - не по водам)! (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 272).

М. Цветаева употребляет здесь также авторские сравнения: разлуку уподобляет «удару весла», память о любви - уходящей «береговой линией», а героиню - «плавучему острову».

Рассмотрим примеры сравнения в стихотворении Гумилёва «Она»:

«четки сны ее, как тени» (Гумилёв, 1912, Чужое небо, Книга 3, с. 25).

Тени, отбрасываемые на огненный песок, видны ярче, поэтому и сравниваются автором со снами героини, такими же четкими.

В красной рубашке с лицом, как вымя,

Голову срезал палач и мне.. (Гумилёв, 1989, Избранное, с.215).

В стихотворении «Заблудившийся трамвай» Гумилев впервые предсказывает свою скорую смерть, отмечая, что его палачом станет представитель так называемой власти рабочих и крестьян *«в красной рубашке, с лицом, как вымя»*.

Еще один пример сравнения рассмотрим в стихотворении «Смерть»:

Как у вечно-жаждущей Астреи,

Взоры были дивно глубоки.. (Гумилёв, 1995, Озеро Чад: Стихотворения и поэмы, с.164)

Среди картины жестокого сражения возникает портрет экзальтированной смерти-воительницы. Он подобен облику древнегреческой богини, и эта ассоциация подкрепляется сравнением персонажа с Астреей, дочерью Зевса. Ее ослепительная зовущая красота, сочетающаяся с мощной неженской силой, завораживает лирического субъекта, разгоня горячую кровь, придавая мужество, закаляя в бою.

В поэтических текстах М. Цветаевой **метафоры** не только обладают особой выразительностью, но и создают дополнительную экспрессию. Сходство в характере действия, его характеристике открывает путь к такой метафоризации:

*Над городом, отвергнутым Петром,
Перекатился колокольный гром* (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 58).

Метафоризация существительных на основе впечатления от названных ими предметов может приводить к созданию сложных поэтических образов (Гузева, 2016, http://pglu.ru/editions/un_reading/detail.php?SECTION_ID=3452&ELEMENT_ID=109103).

*В мире, где все - Плесень и плющ,
Знаю: один Ты – равносуц* (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 271).

Или метафора, создающая образ мимолетного проходящего чувства.

На улице туман, туман.

Любви старинные туманы (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 103).

В стихотворении «Август - астры» встречается следующий ряд метафор:

Август - астры,

Август - звезды,

Август - грозди

Винограда и рябины

Ржавой - август! (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 96).

Перечисление метафорических характеристик месяца указывает на особую значимость этого месяца для поэтессы. Это подтверждается и звучанием последней части стихотворения, где наряду с метафорой употреблен метафорический эпитет:

Месяц поздних поцелуев,

Поздних роз и молний поздних!

Ливней звездных -

Август! - Месяц

Ливней звездных! (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 96).

Такая характеристика августа и эмоциональное обращение к нему становится понятным, если обратиться к дате написания стихотворения - 7 февраля 1917 года.

Анализ стихотворных текстов М. Цветаевой говорит о поистине безграничном расширении сочетаемости слов, формирующих языковые метафоры. Например, в стихотворении «Тоска по родине! Давно...» (1934 года) встречается ряд метафор, включающих окказионализмы: *доилец сплетен; глотатели пустот; хвататели минут; чесатели корост* (Биленкова, 2017, с. 34).

В восьми строчном стихотворении М. Цветаевой «Белье на речке полощут...» (1918 года) лирическая героиня предстает как воплощение скромности, идеал христианской морали, для которой «*дороже жизни - добрый толк*». Однако она не может справиться с любовью к человеку, противоположному ей по своей нравственной установке. Но не в силах побороть чувства, которого, видимо, и сама страшится:

Я свято соблюдаю долг.

- *Но я люблю вас - вор и волк!* (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 405).

Внутреннее состояние героини и характеристику её возлюбленного экспрессивно передает метафора волк.

Метафора, используемая Гумилёвым в стихотворении «Капитаны», помогла создать собирательный образ отважного моряка:

«солью моря пропитана грудь» (Гумилёв, 1989, Избранное, с.100).

В стихотворении «Заблудившийся трамвай» метафора имеет особое значение:

Мчался он бурей тёмной, крылатой,

Он заблудился в бездне времён... (Гумилёв, 1989, Избранное, с.215).

Метафора «в бездне времен» используется автором для того, чтобы показать необратимость жизни, с которой невозможно смириться.

Метонимия. Справедливо считается, что в поэзии М. Цветаевой два дома – дом земной и дом небесный (*Дацкевич, Гаспаров, 1992, с. 116-130*).

Через данный концепт поэт определяет не только своё пространство, но и свой духовный мир, собственную сущность. Пространство дома расширяется у него до масштабов Москвы и страны: *Москва! Какой огромный // Странноприимный дом!* (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 273).

Дом в поэзии М.Цветаевой наделяется свойствами живого существа в целом, и любая его часть последовательно осмысливается как орган человеческого тела. Вектор переноса устойчив: с человека на артефакт, един для переноса названия, признака и способов интерпретации концепта (Губанов, 2016, <https://cyberleninka.ru/article/n/diskursivnaya-metonimiya-v-tekstah-mariny-tsvetaevoy>):

– дом – метонимическое обозначение людей, находящихся в нем: *Из дома сонного иду – прочь* (Цветаева, 1990, с. 123); *И каждый нес свою тревогу // В наш без того тревожный дом* (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 60).

Субстантивы, номинирующие части человеческого тела, чаще всего используются в сочетании с эмоциональными эпитетами и эпитетами, обозначающими физическое состояние человека. В этом случае внутреннее состояние человека (типичное для него или ситуативно обусловленное) своеобразно проецируется на те или иные детали его облика, воспринимаемые извне. Так возникает метонимический эпитет (Губанов, 2016, <https://cyberleninka.ru/article/n/diskursivnaya-metonimiya-v-tekstah-mariny-tsvetaevoy>): *Вызов смелого жеста* (Цветаева, 1994, Собрание

сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 197) (жест человека, способного на смелые поступки); *На завитки ресниц // Невинных и наглых... Загляделся один человек...* (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 318) (завитки ресниц человека, испытывающего чувство наглости); *Дугой согбен, все – гордая спина* (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 551) (спина гордого человека; спина – частый заместитель человека вообще).

Метонимия встречается в «Поэме начала» Н. Гумилёва:

Под скалистыми берегами

В многошумной сырой тени

Серебристыми жемчугами

Оседали на мох они.. (Гумилёв, 2015, Малое собрание сочинений, с.246)

Гумилёв намеренно использует определение «многошумная» в словосочетании «многошумная тень». Поэт взывает к сознанию читателя, актуализируя внутреннюю форму производного слова. Но чем же является определение «многошумная»? Это не обычный метафорический эпитет. Однако в данном примере свободного эпитета обнаруживается и иной механизм смыслополагания — метонимический (а в случае с «многошумной тенью» еще и смешанный с синестетическим содержанием). Контекст нам подсказывает, что тень эта, отбрасываемая скалистыми берегами, проступает на необъятных океанских волнах. Могучий шум волн «перебрасывается» и на тень, которая становится носителем этого признака. Признак, распространяющийся на смежный объект и потенциально допускающий возможность быть носителем этого признака, является существенной чертой поэзии Н. Гумилёва.

Еще один яркий пример такой метонимии видим в «Дагомее», где результат произошедшей сечи концентрируется на жуткой куче отрубленных голов, которой дано неясное вне контекста определение «торжественная», и которая метонимически отражает воодушевленный победный дух:

Царь сказал своему полководцу:

*«Могучий, Ты высок, точно слон дагомейских лесов,
Но ты все-таки ниже торжественной кучи
Отсеченных тобой человечьих голов.* (Гумилёв, 1989, Избранное, с.202).

Нельзя не отметить роль **олицетворения** при создании экспрессии в поэтических текстах М. Цветаевой.

Солнце - одно, а шагает по всем городам (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 461).

В данном примере поэтесса демонстрирует свою большую любовь к светилу, которое «ходит» по миру и озаряет всех своим теплом, светом и надеждой.

Достаточно экспрессивно стихотворение Цветаевой, построенное все на олицетворении:

Я не танцую, - без моей вины

Пошло волнами розовое платье

Но вот обеими руками вдруг

Перехитрен, накрыт и пойман - ветер.

Молчит, хитрец. - Лишь там, внизу колен,

Чуть-чуть в краях подрагивает. - Пойман!

О, если б Прихоть я сдержать могла,

Как разволнованное ветром платье! (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 536).

Особой экспрессии олицетворение достигает в контексте стихотворения, где этот троп усиливает эпитеты, сравнения, метафоры:

Тоска лебединая,

Протяжная - к родине - цепь...

Лети, куда хочется!

На то и стрела! (Цветаева, 1990, с. 252).

Олицетворение «тоска... лети» обретает еще большую экспрессию в контексте с эпитетами лебединая, протяжная, а также со сравнением «стрела».

В стихотворении «Как труп, бессилён небосклон...» с помощью олицетворения Н. Гумилёв создает впечатление соучастия волн и бурного шквала в гибели Иисуса Христа:

И волны глухо говорят,

Что в море бурный шквал унес

На дно к обителям наяд

Ладью, в которой плыл Христос. (Гумилёв, 1997, Конквистадор:

Стихотворения, с.320)

В поэзии М. Цветаевой встречается такой прием, как **градация**. В некоторых случаях градация достигается использованием серии окказионализмов - синонимов исходных слов:

Оно-ем!

Грань из граней, найма из наём!

Окохват!

Ведь не зря ж у сибирских княжат

Ходит сказ

О высасывателе глаз

Окоим!

Окодёр, окорыв, околлом!

Ох, синим -

синё оно твоё, окоем (Цветаева, 1990, с. 506).

Последовательность корней -хват-, -дер-, -рыв-, -лом- обнаруживает градацию с нарастанием экспрессии.

Перифраза. У Гумилева перифразы чаще всего вносят в лирическое повествование элемент эпичности. В стихотворении «Оссиан» мужественный воин *Кухулин* номинируется через топоним *Эрин*:

*По небу бродили свинцовые, тяжкие тучи,
Меж них багровела луна, как смертельная рана.*

Зеленого Эрина воин, Кухулин могучий

Упал под мечом короля океана, Сварана. (Гумилёв, 1989, Избранное, с.36).

Если первая перифраза *зеленого Эрина воин*, несмотря на красоту образа, по сути служит лишь номинации *Кухулина* как воина Ирландии, то описание *Сварана* как *короля океана* непонятно без знания сюжета поэмы Дж. Макферсона. Раскрытию семантики перифразы помогает в этом случае затекстовая информация.

Синонимы. Синонимы, как известно, могут выполнять несколько функций. В стихотворении «Даме с Камелиями» синонимы *«вновь и снова»* выполняют функцию замещения, что помогло избежать повторения.

День и ночь признаний лживых яд...

День и ночь, и завтра вновь, и снова! (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 18).

Кроме обычных синонимов-существительных, у М. Цветаевой часто наблюдается использование парных синонимов. Основным свойством парных синонимов в поэзии поэтессы является добавление красочности и колоритности стихам, что способствует повышению культуры речи читателя, развитию вкуса и понимания слова. Другая характерная особенность употребления парных синонимов - существительных заключается в том, что они выражают те явления, признаки и действия, которые распространяют и поясняют объект. По этой причине парные синонимы в некотором отношении противопоставляются обычным синонимам в их поэзии и сохраняют свою индивидуальную специфику. В отличие от других видов синонимии, парные синонимы не обладают столь широкими аналитическими возможностями. К примеру, для их отображения рассмотрим синонимы, использованные в одном из произведений М. Цветаевой «Бабушка»:

«Ни стыда, ни совести!

И в гроб пойдет пляша!»

А я -то: «На здоровьице!

Знать, в бабушку пошла!» (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 476).

Стыд - 1) чувство сильного смущения от сознания предосудительности поступка, вины. 2) позор, бесчестье, срам. Совесть - чувство нравственной ответственности за свое поведение перед окружающими людьми, обществом.

Антонимы. Антонимы Цветаевой употребляются для характеристики субъективных переживаний героини, явлений природы, каких-либо действий и признаков предмета: *вдох - выдох, родная - чужая, первый - последний, начал - кончил, близь - даль, родилась - умру, тошно - сладко, любить - ненавидеть и т.д.* Главная функция антонимов в поэтическом творчестве Цветаевой - контраст. Здесь опять вспоминаются лучшие образцы женской поэзии, использующие этот художественный прием, с помощью которого более ярко передаются чувства, эмоции, переживания, отношение к миру и людям (подобное встречам и в поэзии Гиппиус). Неумная фантазия Цветаевой позволяет ей находить новые индивидуальные контрасты. Так в приведенном ниже примере юным еще рано думать о предстоящей старости, а старым не нужно скучать о прошедшей юности.

...Пусть не помнят юные

О собственной старости.

Пусть не помнят старые

О блаженной юности (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 416).

Как правая и левая рука -

Твоя душа моей близка.

Мы смежены, блаженно и тепло,

Как *правое и левое крыло* (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 412).

Несмотря на разницу между правой и левой сторонами, Цветаева указывает на невозможность существования одного без другого.

Антитеза. Противопоставление антонимов в речи является ярким источником речевой экспрессии, усиливающей эмоциональность речи.

В художественной литературе на сопоставлении антонимов построен такой стилистический прием, как антитеза - противопоставление понятий, эффект резкого контраста. Цветаева любит антитезу, ее стиль исключительно ярок и динамичен, он как бы рассчитан на сильнейшее гипнотическое воздействие, на «чару».

Одно из стихотворений Марины Цветаевой начинается так:

Полюбил богатый - бедную,

Полюбил ученый - глупую,

Полюбил румяный - бледную,

Полюбил хороший - вредную,

Золотой - полушку медную...(Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 401).

Все здесь построено на противопоставлении: богатства - бедности, ученого - глупцу, румян - бледности, золотой, ценной монеты - полушке, медной монете, которая стоит всего четверть копейки, а пример хороший – вредный построен на основе контекстуальных антонимов.

Или:

*Молодость моя! **Моя чужая***

*Молодость! **Мой сапожок непарный!**..* (Цветаева, 1990, с. 238).

Антитеза «*моя чужая*» указывает на то, что молодость явление проходящее, невечное, принадлежащее не героине, а лишь времени.

В стихотворении Н. Гумилёва «Блудный сын» антитеза передает яркое противопоставление черт характера, исторических и христианских образов:

*Я больше не мальчик, не верю обманам,
Надменность и кротость — два взмаха кадила,
И Петр не унижится пред Иоанном,
И лев перед агнцем, как в сне Даниила.* (Гумилёв, 2015, Малое собрание сочинений, с.139)

Гипербола. В стихотворении «Народ» с помощью гиперболы Цветаева подчеркивает физическую и духовную стойкость славянского народа, достойную изумления, которое передается еще одной идиомой – «разинуть (раскрыть) рот».

*Его и пуля не берет –
И песня не берет!
Так и стою, раскрывши рот:
- Народ! Какой народ!* (Цветаева, 1990, с. 468).

Гиперболизм лежит в основе образов - представлений героини о любви. В художественном мире Цветаевой гипербола почти всегда связана именно с миром героини в противоположность миру героя – миру недостаточности, ущербности: « – уедем. – А я умрем, / Надеялась»; «Любовь, это значит: жизнь. / – Смерть – и никаких устройств» (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 380). Гипербола создается и градационными рядами – яркой стилистической приметой Цветаевой: «*Леплюсь, самоедом к меху / Теснюсь, леплюсь, / Мощусь*»; «*Пойми! Сжились! / Сбылись!*»; «*И жмусь, / И жмусь... И неотторжима*»; «*Плющом впилаь, / Клецом – вырывайте с корнем!*» (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 381). Расставание – один из ключевых образов – осмысляется через ряд гипербол: – «*Сверхъестественнейшая дичь!*» «*Звук, от коего уши рвутся, / Тянутся за предел тоски...*»; «*Расставаться – ведь это гром / На голову...Океан в каюту! / Океании крайний мыс!*» (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 386). Гиперболичен и образ отказа от жизни: «*Жизнь – это место, где жить нельзя: / Еврейский квартал...*»;

«Право на жительство свой лист / Ногами топчу! / Втаптываю!»
(Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 388).

Гумилёв в стихотворении «Андрей Рублёв» намеренно использует гиперболу, придавая большое значение и самой кисти Андрея Рублёва, которая заслуживает похвалы, и жизненному труду, который благословил сам Бог:

Всё это кистью достохвальной

Андрей Рублев мне начертал,

И этой жизни труд печальный

Благословеньем Божьим стал. (Гумилёв, 1989, Избранное, с.172).

Оксюморон. Противоречие, вызванное оксюмороном «юная бабушка» в стихотворении Цветаевой, вполне объяснимо историей его создания. Мотивом для написания произведения послужил портрет двадцатипятилетней Марии Бернацкой – умершей в этом возрасте бабушки поэтессы.

Продолговатый и твердый овал,

Черного платья раструбы...

Юная бабушка! Кто целовал

Ваши надменные губы? (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 42).

А это, можно сказать, полностью построено на оксюмороне:

Надо бражникам старым засесть за холст,

Рыбам — петь, бабам — умствовать, птицам — ползть,

Конь на всаднике должен скакать верхом,

Новорожденных надо поить вином,

Реки — жечь, мертвецов выносить — в окно,

Солнце красное в полночь всходить должно,

Имя суженой должен забыть жених...

Государыням нужно любить — простых (Цветаева, 1990, с. 166).

Здесь все противоестественно, словно насилие над главными устоями жизни.

Также оксюморон подчеркивает эмоциональность произведения. В приведенном ниже примере первые строки, словно брошенный вызов:

Никто ничего не отнял —

мне сладостно, что мы врозь!

Целую Вас через сотни

Разъединяющих верст (Цветаева, 1990, с. 85).

А здесь некое описание любовных чувств героя неподдающееся логике:

*Ты, меня любивший **фальшью***

истины — и правдой лжи,

Ты, меня любивший — дальше

Некуда! — За рубежи! (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 269).

Цветаева, используя оксюморон, очень глубоко отражает внутреннее состояние страдающей от любви героини:

Мне и тогда на земле

не было места!

Мне и тогда на земле

всюду был дом.

А Вас ждала прелестная невеста

В поместье родовом (Цветаева, 1990, с. 126).

А здесь, будто проклятье звучит из уст героини:

*Знай одно: **никто тебе не пара***

И бросайся каждому на грудь (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 100).

Основная функция оксюморона в стихотворении Н.Гумилёва «Волшебная скрипка» - противоречие:

*Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка,
Не проси об этом счастье, отравляющем миры..* (Гумилёв, 1995, Озеро Чад: Стихотворения и поэмы, с.99)

Творчество в стихотворении Гумилева противоречиво, по сути, и совмещает в себе две стороны: и восторженное начало, воплощенное через образ мальчика и милого, веселого учителя; и темную сторону, воплощенную в окружающем мире.

Синекдоха. Употребление слов единственного числа в значении множественного встречается в стихотворении Н. Гумилёва «Красное море»:

*Если негр будет пойман, его уведут
На невольничий рынок Ходейды в цепях,
Но араб несчастливый находит приют
В грязно-рыжих твоих и горячих волнах.* (Гумилёв, 1989, Избранное, с.190).

Здесь имеется в виду не один-единственный негр или араб, а представители этой нации в целом.

2.3 Синтаксические средства выразительности в стихотворениях

М. Цветаевой и Н.Гумилёва

Характерной чертой стилистики «Волшебной скрипки» Н. Гумилёва являются многочисленные **повторы**, определяющие мелодику всего стихотворения. Повторы первой части стихотворения (первой строфы) призваны усилить убеждающий пафос поэта в его обращении к мальчику:

*Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,
Что такое тёмный ужас начинателя игры!* (Гумилёв, 1995, Озеро Чад: Стихотворения и поэмы, с.99).

Анафора. При повторе слова или словосочетания в начале нескольких строф стихотворения «Молодость» М. Цветаевой задаётся тема

стихотворения, его центральный образ. Иногда этот образ становится «адресатом» лирического высказывания:

Молодость моя! Моя чужая

Молодость! Мой сапожок непарный!

Воспаленные глаза сужая,

Так листок срывают календарный. (Цветаева, 1988, Сочинения. В 2-х т. Т.1: Стихотворения, с.170).

Лексический повтор в форме обращения к молодости позволяет раскрыть диалектику этого понятия, ему каждый раз подыскиваются разные определения и оценки, часто противоречащие друг другу.

В стихотворении «Корабль» Н. Гумилёва роль анафоры заключается в усилении значимости героини в жизни странствующего матроса, в важности того, что его ждут:

Ты стояла на дальнем утесе,

Ты смотрела, звала и ждала,

Ты в последнем веселом матросе

Огневое стремленье зажгла. (Гумилёв, 1989, Избранное, с.52).

С помощью повторения слова в конце строк – **эпифоры** – Цветаева чаще всего выделяет ключевые слова, расположенные в позиции конечной рифмы:

*Кротчайший **Георгий**,*

*Тишайший **Георгий**,*

*Горчайший – свеча моих бдений – **Георгий**,*

*Кротчайший – с глазами оленя – **Георгий!***

О лотос мой! Лебедь мой! (Цветаева, 1988, Сочинения. В 2-х т. Т.1: Стихотворения, с.161).

Две эпифоры, создающие каркас стихотворения – Георгий и мой. Они же образуют и смысл текста, который целиком представляет собой развернутое обращение к возлюбленному. Эпифора заставляет

переосмыслить имя Георгия. Это не просто Георгий, это мой Георгий. Он другой: кротчайший, тишайший, горчайший. Повтор слова «мой», усиливает призыв лирической героини и подчеркивает образ земного человека, дорогого для нее.

Цветаева использует **синтаксический параллелизм**: построение конструкций 1 и 3 строфы «Стихов к Блоку» совпадают, что придает стихотворению композиционную завершенность и целостность:

*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.*

*Имя твое — ах, нельзя! —
Имя твое — поцелуй в глаза,
В нежную стужу недвижных
век.
Имя твое — поцелуй в снег.
Ключевой, ледяной, голубой
глоток...
С именем твоим — сон
глубок.*

(Цветаева, 1988, Сочинения. В 2-х т. Т.1: Стихотворения, с.65).

В стихотворении «Госка по родине!» отчетливо звучит **парафраз** известного гамлетовского вопроса: «Быть или не быть?» У Цветаевой слово «быть» отделено от фразы: «Где совершенно одинокой...» и перенесено на другую строку. Более того, оно начинает новую строфу, тем самым забирая на себя большую смысловую нагрузку. Когда человек живет, то ему важно быть, а когда он существует, то слово «быть» утрачивает для него свой смысл.

А поскольку поэтесса не живет, то ей:

...совершенно все равно —

Где совершенно одинокой

Быть... (Цветаева, 1988, Сочинения. В 2-х т. Т.1: Стихотворения, с.303).

Риторическое восклицание. В начале стихотворения «Игры» Н. Гумилёва с помощью восклицания передаётся сильное желание и эмоции автора:

Как хотели мы этого часа!

Ждали битвы, мы знали — он смелый. (Гумилёв, 1989, Избранное, с.62).

В последних строках строфы герой повелевает и эмоционально призывает к действиям:

Бейте, звери, горячее тело,

Рвите, звери, кровавое мясо! (Гумилёв, 1989, Избранное, с.62).

В последней строфе «Стихов к Блоку» авторский голос Цветаевой снижается до шепота. Риторическое восклицание «*ах, нельзя!*» говорит нам о сладостной притягательности запретов. Это восклицание свидетельствует о непознаваемости души поэта, о некой незримой грани, черте, которую даже при самой глубокой любви нельзя преступить.

Имя твое – ах, нельзя! –

Имя твое – поцелуй в глаза,

В нежную стужу недвижных век. (Цветаева, 1988, Сочинения. В 2-х т. Т.1: Стихотворения, с.65).

Риторическое обращение. Обращение в стихотворении Н. Гумилёва «Молитва» делает утверждение более эмоциональным и личным:

Солнце, сожги настоящее

Во имя грядущего,

Но помилуй прошедшее! (Гумилёв, 1989, Избранное, с.93).

Личное обращение с использованием повтора в стихотворении «Адам» создает впечатление сожаления и сопереживания автора к герою:

Адам, униженный Адам,

Твой бледен лик и взор твой бешен,

Скорбишь ли ты по тем плодам,

Что ты срывал, еще безгрешен? (Гумилёв, 1989, Избранное, с.106).

А вот пример того, как риторическое обращение в стихотворении «Маме» М. И. Цветаевой делает строки более сердечными и торжественными одновременно:

Всё бледней лазурный остров – детство,

Мы одни на палубе стоим.

Видно грусть оставила в наследство

Ты, о, мама, девочкам своим! (Цветаева, 1994, Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, с. 10).

Риторический вопрос. Риторические вопросы в первых строках стихотворения Н. Гумилёва «Товарищ» добавляют эмоциональности и экспрессии.

Что же случилось? Чьею властью

Вытопан был наш дикий сад?

Раненый коршун, темной страстью

Товарищ дивный был объят. (Гумилёв, 1995, Озеро Чад: Стихотворения и поэмы, с.102).

В стихотворении «Откуда такая нежность?» Марина Цветаева также использует риторический вопрос:

Откуда такая нежность?

И что с нею делать, отрок

Лукавый, певец захожий,

С ресницами - нет длинней? (Цветаева, 2014, Стихотворения, с.47).

Героиня обращается к «отроку лукавому», к «певцу захожему», еще раз пытаясь понять природу той нежности, которая владеет женщиной. Здесь лирическая героиня - любящая женщина, пытающаяся понять причину переживаний: *Откуда такая нежность?*

Инверсия. В стихотворении «Однажды вечером» Н. Гумилёва инверсия расширяет возможности ритмической пластики речи.

Так певучи и странны, в наших душах воскресли

Рифмы древнего солнца, мир нежданно-большой.. (Гумилёв, 1989, Избранное, с.122).

Такое изменение привычного порядка слов в стихотворении «Жираф» создает эффект сказочности, плавности зачина.

Послушай: далеко, далеко, на озере Чад

Изысканный бродит жираф. (Гумилёв, 1995, Озеро Чад: Стихотворения и поэмы, с.93).

Инверсия, используемая М. Цветаевой в стихотворении «Орфей», усиливает эмоциональный накал стихотворения:

«Кроваво-серебряный, серебро-

Кровавый след двойной лия,

Вдоль обмирающего Гебра –

Брат нежный мой! Сестра моя!» (Цветаева, 1988, Сочинения. В 2-х т. Т.1: Стихотворения, с.171).

Приём эллипсиса рассмотрим в стихотворении Марины Цветаевой «Квиты: вами я объедена...»:

Вы — с отрыжками, я — с книжками,

С трюфелем, я — с грифелем,

Вы — с оливками, я — с рифмами,

С пикулем, я — с дактилем. (Цветаева, 1988, Сочинения. В 2-х т. Т.1: Стихотворения, с.298).

У Цветаевой «я» — малостью счастлива, с книжками, с грифелем, с рифмами, с дактилем.

Выводы по второй главе

Во второй главе данной работы было проанализировано 55 поэтических текстов М. Цветаевой. Исследовано 144 языковых единиц, из них 19 на синтаксическом уровне: анафора (1), эпифора (2), синтаксический параллелизм (1), парафраз (1), риторическое восклицание (1), риторическое обращение (1), риторический вопрос (1), инверсия (2), эллипсис (8); 25 на фонетическом уровне: аллитерация (10), анафора (1), эпифора (6), ассонанс (8) и 100 на лексическом: эпитет (13), сравнение (9), метафора (18), метонимия (6), олицетворение (5), градация (4), синонимы (2), антонимы (4), антитеза (6), гипербола (17), оксюморон (16).

Во многом эстетический эффект стихотворения зависит от фонетики: звуков и звуковых сочетаний, их повторений, образующих звуковой облик слова. Тайна поэзии в том, чтобы, вслушиваясь в звуки, понимать несказанное, любоваться невидимым. Поэтому в поэтической речи М. Цветаевой фоносемантические и фоносимволические связи становятся главными. Экспрессия на фонетическом уровне в поэтических текстах М. Цветаевой часто возникает за счет использования аллитерации и ассонанса. Эти приемы используются для создания звукового образа, передачи философского фона стихотворения, интонации раздумья и размышления поэта. Эпифора и анафора встречаются, но достаточно редко.

Анализ лексического уровня языка показал, что в стихотворениях поэтессы распространены такие тропы, как метафора, эпитет, гипербола и оксюморон. Все эти лексические приемы помогают ярче и выразительней передать поэтическую речь автора. Одним из основных тропов в творчестве поэтессы выступает именно метафора, что говорит о его центральном положении в поэтической системе рассматриваемого нами автора. Яркой особенностью языка текстов М. И. Цветаевой является частое обращение к характеристике, своему, личному определению объекта или лица, вследствие чего повышается значимость эпитетных слов. Менее употребительны синонимы и антонимы.

С помощью синтаксических средств выразительности М. Цветаева усиливает эмоциональность своих произведений. Так, например, поэтессой чаще всего используются риторические восклицания, обращения, вопросы и прием инверсии. Чтобы подчеркнуть значимые образы или задать тематику стихотворения Цветаевой используются такие приемы, как лексическая анафора и эпифора. Также встретился случай употребления эллипсиса.

Также проанализировано 20 поэтических текстов Н. Гумилёва. Исследовано 48 языковых единиц, из них 13 на синтаксическом уровне: повторы (2), анафора (1), риторическое восклицание (2), риторическое обращение (3), риторический вопрос (2), инверсия (3); 11 на фонетическом уровне: аллитерация (7), ассонанс (4); 24 на лексическом уровне: эпитет (4),

сравнение (3), метафора (2), метонимия (2), олицетворение (2), перифраза (3), антитеза (3), гиперболо (2), оксюморон (1), синекдоха (2).

Для создания звукового образа Гумилёвым чаще всего используются приёмы аллитерации и ассонанса. Они придают целостность образам, а также передают прямоту и открытость высказываний, которая свойственна программным акмеистам. Звуковая анафора и эпифора в рамках исследованных текстов не встречались.

Анализ лексического уровня показал, что в стихотворениях поэта наиболее употребительными средствами выразительности являются эпитет, метафора, метонимия, сравнение, градация. Эти приёмы помогают автору создать собирательные и смежные образы в своих произведениях. Особой экспрессии в поэтических текстах Гумилёва достигает олицетворение, где этот троп усиливает эпитеты, сравнения, метафоры. Важно отметить роль таких приёмов как перифраза и антитеза. Гумилёв использует их не только в их распространённом функционале, но и для противопоставления исторических, христианских образов, а также для создания элементов эпичности в лирическом повествовании. Менее употребительна синекдоха.

На синтаксическом уровне поэтом чаще всего используются приёмы анафоры, повторов, риторических вопросов, восклицаний и обращений, которые позволяют усилить значимость лирического героя или действия, добавить эмоциональную экспрессивность. Часто Н. Гумилёв использует приём инверсии, чтобы расширить возможности ритмической пластики речи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Высшим требованием культурной речи является ее выразительность. Овладев теми или иными средствами выразительности, человек научается слышать различные оттенки их и в речи других людей, он начинает лучше понимать собеседника, а также приобретает способность приобретать формы выразительности в процессе восприятия поведения людей.

Таким образом, овладение средствами выразительной речи является очень важным условием эффективности общения, а значит, обучение учащихся навыкам выразительной речи является обязательным требованием для современной школы.

Художественная литература, в частности лирические произведения – это образец использования средств выразительности, важнейший источник выразительности речи.

На уроках русского языка и литературы школьники учатся находить в произведениях образные средства языка, они придают наглядность изображению тех или иных предметов и явлений, но именно такие средства вызывают затруднение и в доскональном понимании произведения, и в обучении в целом.

Выбор синтаксического, лексического и фонетического уровней выразительности обусловлен тем, что фонетические и лексические языковые средства встречаются в заданиях ОГЭ и ЕГЭ очень часто. Определения языковых средств и примеры к ним, описанные в теоретической части, могут быть использованы на уроках русского языка и литературы.

Анализ языковых средств в творчестве М. Цветаевой показал, что фонетический аспект в ее поэтическом творчестве является немаловажным. В своих произведениях М. Цветаева отдает предпочтение аллитерации и ассонансу. Эти приемы используются ею для создания звукового образа, передачи философского фона стихотворения, интонации раздумья и размышления поэта. Н. Гумилев, напротив, с помощью этих же приёмов передает прямоту и открытость высказываний, которая свойственна

программным акмеистам. Это связано не только с индивидуальными особенностями поэтических взглядов, но и с гендерными различиями.

Проанализировав лексический уровень, можно указать ряд совпадающих художественных приемов, отчетливо отражающих философское и художественное «я» М. Цветаевой и Н. Гумилёва: метафору, эпитет, сравнение. Важно отметить, что особенности поэтического языка во всем их своеобразии и разнообразии определенно связаны с личностью поэта – его философской позицией, характером, эмоциональными свойствами. Поэтому отличительными особенностями лексики в поэтических текстах Гумилёва является использование таких приёмов как перифраза и антитеза. Они словно расширяют границы своего распространенного назначения и описывают более редкие или исключительные случаи их употребления.

Усилить эмоциональную экспрессивность на синтаксическом уровне поэтам помогают такие средства выразительности, как риторический вопрос, риторическое обращение и риторическое восклицание. Однако М. Цветаева в отличие от Н. Гумилёва в своих поэтических текстах чаще использует и другие синтаксические приёмы (анафору, эпифору, синтаксический параллелизм, эллипсис), что говорит о развитой лингвистической интуиции поэтессы.

Анализ поэтических произведений М. Цветаевой и Н. Гумилёва показывает, что лирические произведения поэтов дают богатейший материал для изучения потенциальных свойств русского языка.

Таким образом, решенные в данной работе задачи, позволяют использовать как теоретический, так и практический материалы в рамках уроков русского языка и литературы. Исследование будет полезно в качестве программного изучения выразительных средств, а также для подготовки к выпускным экзаменам.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс //Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой. — М., 1990, с. 8.
2. Барлас Л. Г. Русский язык. Стилистика. Пособие для учителей. — М.: Просвещение, 1978. 256 с.
3. Билиенкова И. А. Анна Ахматова и Марина Цветаева: переключкахудожественных миров. О приёмах анализа лирического текста на уроке / И. А. Билиенкова // Литература в школе, 2017. 54 с.
4. Бондалетов В. Д., Вартапетова С. С., Кушлина Э. Н., Леонова Н. А. Стилистика русского языка. Учебное пособие. — Л.: Просвещение, 1982. 286 с.
5. Вахтель Н. М. Стилистические фигуры в поэзии М. Цветаевой. Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. — 2002. 284 с.
6. Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики. «Вопросы языкознания», 1955. 85 с.
7. Головин Б.Н. Основы культуры речи. Москва: Высшая школа, 1980.
8. Голуб И. Б., Неклюдов В. Д. Русская риторика и культура речи: учебное пособие. —М.: Логос, 2011. — С. 328.
9. Горобец Л.Н. Современный урок русского языка в поликультурном образовательном пространстве.—Армавир: РИО АГПУ, 2019.
10. Григорьев В.П. Выступление художественная // ЛЭС. —С. 322–323.
11. Губанов С. А. Дискурсивная метонимия в текстах Марины Цветаевой. [Электронный ресурс]:Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. 2016. URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/diskursivnaya-metonimiya-v-tekstah-mariny-tsvetaevoy> (дата обращения: 12.01.2022).

12. Гузева Ю. А. Метафора как особенность поэтики М. И. Цветаевой. [Электронный ресурс]: Университ. чтения: электрон. журн., 2016. URL: http://pglu.ru/editions/un_reading/detail.php?SECTION_ID=3452&ELEMENT_ID=109103 (дата обращения: 20.02.2022).
13. Гумилёв Н.С. Избранное. / Составление, примечания, комментарии Ю.Г. Кротова. – Красноярск: Кн. Изд-во, 1989. 709 с.
14. Гумилёв Н.С. Конквистадор: Стихотворения. – М.: ООО Издательский дом «Летопись-М», 1997. 502 с.
15. Гумилёв Н.С. Малое собрание сочинений / Николай Гумилёв. – СПб.: Азбука, Азбука-Агтикус, 2015. 800 с.
16. Гумилёв Н.С. Озеро Чад: Стихотворения и поэмы 1905-1916гг.; Статьи о поэтике/ Ред.-сост. И.А.Курамжина. – М.:Центр-100, 1995. 224 с.
17. Гумилёв Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. – М.:Воскресение, 2001. – Т.4. Стихотворения. Поэмы 1918-1921. 156 с.
18. Дацкевич Н. Г., Гаспаров М. Л. Тема дома в поэзии М. Цветаевой: Здесь и теперь, 1992. 187 с.
19. Державин Г. Р. Полное собрание сочинений: в 9 т. Т. 7. СПб., 1872. 512 с.
20. Джеватханова Д. А., Борисова Л. П. Изобразительно-выразительные средства языка как средство развития речи // Актуальные проблемы экономики, социологии и права № 3, 2019. - С. 16-18.
21. Жданович Н. В. Эпитет в системе изобразительно-выразительных средств // В сборнике: Лингвистика и литературоведение в университете. Материалы научной конференции, 2002. - С. 30-33.
22. Жирмунский В. М. Рифма, её история и теория. Петербург: Academia, 1923. 340 с.
23. Жуковский В. Л. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. - М.; - Л., 1959-1960. 416 с.
24. Журавлев А. П. Звук и смысл, Книга для внеклассного чтения учащихся ст. классов. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Просвещение, 1991. 173 с.

25. Загвязинский В.И., Атаханов Р. Методология и методы психолого-педагогического исследования: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. 6-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2010. - С. 208.
26. Занегина, А. А. Адъективная метонимия и ее специфика в поэзии Н. С. Гумилёва / А. А. Занегина. — Текст : непосредственный // Филология или лингвистика в современном обществе : материалы II Междунар. науч. конф. (г. Москва, февраль 2014 г.). — Т. 0. — Москва : Буки-Веди, 2014. — С. 70-73. — URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/107/4837/> (дата обращения: 29.04.2022).
27. Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса.— Москва: Наука, 1982.
28. Зубова Л. В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 232 с.
29. Кожина М. Н. Стилистика русского языка. Учебное пособие. — М.: Просвещение, 1977. 223 с.
30. Копнина Г.А., Сковородников А.П. Выразительность речи. Стилистический энциклопедический словарь русского языка.—Москва: Флинта: Наука, 2003: 37 - 39.
31. Краевский В.В., Бережнова Е.В. Методология педагогики: новый этап: учебное пособие для студентов высших учебных заведений.— М.: Академия, 2006.
32. Кузнецова Н. В. Русский язык и культура речи: учебник. — М.: Форум, 2010. - С. 368.
33. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Пособие для студентов. — Ленинград: Издательство «Просвещение», ленинградское отделение, 1972. 272 с.
34. Максимов Л. Ю. Литературный язык и язык художественной литературы. В сб.: Анализ художественного текста. — М., 1975. 916 с.
35. Маслова В. А. Аудиальная поэзия: фоника стиха // Актуальные

проблемы филологии и педагогической лингвистики. — Владикавказ, 2011. — С. 354.

36. Москвин В. П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры: Терминологический словарь. — 3-е изд. — Ростов н/Д: Феникс, 2007. — С. 940.

37. Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. [Электронный ресурс]: Иваново: ЛИСТОС, 2011. URL: <https://www.listos.biz/%D1%84%D0%B8%D0%B%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F/%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2-%D0%B0-%D0%B8-%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B-%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F/> (дата обращения: 25.01.2022).

38. Новиков А.М., Новиков Д.А. Методология научного исследования. — М.: Либроком, 2010.

39. Пospelов Г.Н. Проблемы литературного стиля. — М., 1970. 332 с.

40. Приходько В. К. Выразительные средства языка. — М.: Академия, 2008. 256 с.

41. Розенталь Д. Э. Практическая стилистика русского языка. Учебник для вузов. — 5-е изд., испр. и доп. — М.: Высшая школа, 1987. 399 с.

42. Русский язык: Энциклопедия. Главный редактор Ф.П. Филин. — Москва, 1979.

43. Савова М.Р. Выразительность. Педагогическое речеведение. Словарь-справочник. — Москва: Флинта. Наука, 1998.

44. Сковородников А. П. Энциклопедический словарь - справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты. - 3-е изд., стереотип. — Москва: ФЛИНТА, 2011. — С. 480.

45. Соколов А.Я. Теория стиля. — М., 1968. 223 с.

46. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. — М., 1959. 369 с.

47. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Учебник. — М.:

Аспект Пресс, 2002. 334 с.

48. Цветаева М. И. Если душа родилась крылатой: Стихотворения. – СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. 352 с.

49. Цветаева М. И. Сочинения. В 2-х т. Т.1: Стихотворения, 1908-1941; Поэмы; Драматические произведения / Сост., подгот. Текста, вступ. Статья и коммент. А. Саакянц. – М.: Худож.лит., 1988. 719 с.

50. Цветаева М. И. Сочинения: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 1: Стихотворения, 1906-1920. – 641 с.; т. 2: Стихотворения. Переводы, 1921-1941. – 593 с.; — М.: Эллис Лак, 1994-1995.

51. Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. - Л.: Советский писатель, Ленингр. отд-е. — 1990. 820 с.

52. Чагарова Л. А., Лепшокова Е. А. Лексические выразительные средства и стилистические приемы // В сборнике: Масс-медиа в социокультурном диалоге гуманитарных наук. Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 80-летию Карачаево-Черкесского государственного университета имени У.Д. Алиева, 2019. — С. 232-237.

53. Шкляр М.Ф. Основы научных исследований: учебное пособие. 6-е изд. — М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°», 2017. - С. 208.

Урок русского языка в 11 классе по теме:**«Сопоставительный анализ стихотворений М. И. Цветаевой и
Н. С. Гумилёва «Последний месяц лета...»****Цели урока:**

- закрепление изученного по творчеству М. Цветаевой и Н.Гумилёва;
- развитие умений интерпретировать лирические произведения и сопоставлять их;
- развитие чувства прекрасного.

Прием (по В.А.Никольскому): истолкования литературных произведений (сопоставительный анализ).

Технология проблемного обучения.**Оборудование:**

- Портреты М. Цветаевой и Н.Гумилёва;
- Презентация, проектор;
- Аудиозапись флейты (К.Ф.Э. Бах Соната для флейты);
- Распечатки стихотворений «Август-астры» М. Цветаевой и «Грустно мне, что август мокрый»Н. Гумилёва.

Ход урока**1. Организационный момент****2. Вступительное слово учителя**

Включается видеофрагмент, https://www.youtube.com/watch?v=UCjOCToA-xI&ab_channel=levaify в котором исполняется стихотворение М.Цветаевой «Август-астры» в художественном сопровождении.

- Ребята, Вы можете ответить на вопрос: Кто автор этого стихотворения? (*Нет*)

- Вторая подсказка, ребята, наш урок посвящен двум замечательным, далеко не «второстепенным русским поэтам Серебряного века». Я предлагаю прочитать на слайде важные фрагменты биографии этих поэтов. (Слайд 2) Можете предположить, о ком пойдет речь? (*М.Цветаева и Н.Гумилёв*)

<p>Знаменитая русская поэтесса, прозаик, переводчик, которая своим творчеством оставила яркий след в литературе XX века. В ее стихотворениях ярко выражена музыкальность, поскольку в детстве _____ обучалась игре на фортепиано. Первый сборник стихотворений _____ был опубликован в 1910 году («Вечерний альбом»). Уже тогда на ее творчество обратили внимание знаменитые — <u>Валерий Брюсов</u> и Максимилиан Волошин. Прожив 1930-е годы в бедности, в 1939 _____ возвращается в СССР. Её дочь и мужа арестовывают. 31 августа 1941 года _____ покончила с собой. Похоронена великая поэтесса в городе Елабуга на Петропавловском кладбище.</p>	<p>Русский поэт, прозаик, литературный критик, переводчик, представитель литературы Серебряного века, основатель школы русского акмеизма. В 1908 году выходит второй сборник поэта «Романтические цветы», посвященный <u>Анне Ахматовой</u>. В 1911 году при участии _____ было создано поэтическое объединение «Цех поэтов». В августе 1921 года _____ арестовали по обвинению в участии в антиправительственном «таганцевском заговоре». Через три недели ему был вынесен приговор – расстрел, исполненный на следующий же день.</p>
--	--

- А что же дает нам право ставить их рядом? (*Это два современника*).

- Ребята, обозначьте, какие цели мы должны преследовать сегодня на уроке?

- Какие вопросы для нас будут главными? А для этого я предлагаю их озвучить и записать, они будут направлять нас к цели?

- Что объединяет их?

- Что отличают?

- Чем, может быть, они дополняют друг друга?

- А что нам для этого поможет? *(В этом нам помогут стихотворения Цветаевой и Гумилёва)*

- А как? *(Необходимо провести сопоставительный анализ их поэтических произведений: что сближает и чем они отличаются)*

- Правильно. Нам необходимо проследить как один и тот же мотив развивается каждым автором, что в свою очередь, откроет путь к пониманию творческой индивидуальности поэта. А для этого мы обратимся к стихотворениям «Август-астры» и М. Цветаевой и «Грустно мне, что август мокрый» Н. Гумилёва.

- Назовите ключевое слово стихотворений. *(Август).*

- Какие ассоциации у вас возникают с этим словом? *(ответы учащихся)*

- Одинаковы ли ваши ощущения, чувства? С чем это связано? *(ответы учащихся)*

3. Первичное восприятие.

- А теперь я предлагаю прослушать стихотворение Гумилёва.

Читает учитель. (Слайд 3).

Грустно мне, что август мокрый

Наших коней расседлал,

Занавешивает окна,

Запирает сеновал.

И садятся в поезд сонный,

Смутно чувствуя покой,

Кто мечтательно влюбленный,

Кто с разбитой головой.

И к Тебе, великий Боже,

Я с одной мольбой приду:

— Сделай так, чтоб было то же

Здесь и в будущем году.

- Что интересного вы заметили? *(оба стихотворения об августе, даже есть одинаковые слова)*

- Какое из стихотворения произвело на вас большее впечатление? Почему? (*Стихотворение Цветаевой, так как оно эмоциональнее, слушая его, представляешь яркую картину, оно понятнее*)

4. Работа по теме урока. Сопоставительный анализ

- Почему эти стихотворения можно сравнивать? Что их сближает? (*Учащиеся отмечают малую форму стихотворений, переключку общего настроения*)

- Однако при всей схожести произведения существенно различаются. Давайте попытаемся увидеть эти различия и объяснить, чем они определены.

- С какими словами-понятиями, образами ассоциируется это слово «август» у вас? (Слайд 4) (*Конец каникул, жатва хлеба, фрукты, обильная роса на траве, на смену летним цветам распускаются осенние, прохладные вечера*).

- Ваши ассоциации привычны, они словно лежат на поверхности вашего восприятия. Какие же образные ассоциации рождает поэтический взгляд Цветаевой и Гумилёва? С чем ассоциируется август в первой строфе? (Слайд 5) (*У Цветаевой - с астрами, со звездами, с гроздьями винограда и рябины; у Гумилёва август – мокрый, но при этом приземлённый, отвечающий за завершение определенных жизненных и бытовых циклов*).

- Хорошо. Назовите ассоциативные образы второй микротемы. (Слайд 6) (*Ребенок, играющий яблоком, ласковый сердечный смысл – у Цветаевой; у Гумилёва – передаются разные состояния людей от уныния и тоски по уходящему лету, до трепета и предвкушения нового жизненного этапа*).

- И, наконец, ассоциации третьей микротемы. (Слайд 7). (*Поцелуи. Цветение роз, сверканье молний, звездопад – у Цветаевой, у Гумилёва - обращение к богу с просьбой повторить всё, не привнося никаких изменений*).

- Правильно, а что особенного, необычного в таком расположении образов-ассоциаций в стихотворении? (*Цветаева свой ассоциативный ряд начинает с предметных образов: цветы, звезды, плоды винограда и рябины; во второй строфе появляется сравнение с живым существом – ребенком,*

императором; третья строфа сопряжена с действием, поступками, движением).

- Да, именно к такому выводу приводят нас первые наблюдения над текстом: стихи эти необыкновенно ассоциативны – образы, словно рябиновые бусинки, нанизываются на невидимую нить и создают необычную, удивительно оригинальную картину, которую не только видишь, но и слышишь, ощущаешь, осязаешь аромат красок, предметов, движений. Вот этими превосходными сближениями, ассоциациями и интересно стихотворение Цветаевой.

- Пять поэтических строк стихотворения начинаются со слова «август». Как в поэзии называется такой прием? (Слайд 8). (*Анафора – единоначатие*).

В чем композиционное назначение этого приема? (*Заострить внимание читателя на самом главном, сообщить стиху плавность, музыкальность*).

- В первой строке – образ осеннего цветка астры, в греческом языке слово это обозначало «звезда». (Слайд 9). И поскольку вся первая микротема связана с «растительными» образами природы, то второй стих должен был бы звучать как и первый. Почему «звезды»? (*Вероятно, Цветаева стремится избежать неоправданного повтора*).

- Скорее всего, так. Но поэт мыслит образами. Астры – это цветы, по форме напоминающие ... звезды. Как называется прием скрытого сравнения? (Слайд 10). (*Метафора*).

- Да, метафора – основное образное средство в стихотворении Цветаевой.

- Словом «грозди» поэт объединяет два образа, символизирующих щедрость августа – виноград и рябина.

- К словообразу «рябина (Слайд 11) Цветаева подбирает эпитет «ржавый». Возникает изумительная цветаевская метафора «ржавая рябина». Подберите синонимы к прилагательному «ржавый». (*Желто-бурый, рыже-бурый, оранжевый*). Но почему «ржавый»? (*Неспелой*).

- Действительно, Цветаева этим эпитетом стремится сообщить образу не тлен и увядание, а расцвет и очарование своего любимого дерева.

Итак, у Цветаевой рябина «ржавая». Приведите собственные зрительно-цветовые ассоциации. (*Красная, яркая, бурая*).

- Приведите вкусовые ассоциации. (*Горькая, терпкая, вяжущая*).

- Осязательные. (*Гладкие, холодные, круглые*).

- Подумайте, почему Цветаева ставит рядом эти контрастные образы: царственный, сладкий виноград и горькая «ржавая рябина»? (Слайд 12). (*Для полноты картины, подчеркнуть, что рябина для нее ближе и дороже*).

- Чем можно объяснить употребление слова «грозди», а не «кисти», например? (*В слове «грозди» все согласные звуки звонкие: создается образ тяжелых, налитых соком плодов винограда и рябины*).

- Правильно, этот образ готовит нас к восприятию второй микротемы, которая представляет нам новые образы, новые ассоциации, а значит – новые чувства. Что особенного, на внешний взгляд, во второй строфе? (Слайд 13). (Более длинные строки и слова, главный знак препинания – запятая, много прямых сравнений, много прилагательных).- Верно, строфа открывается двумя прекрасными прилагательными-эпитетами.

- Как вы понимаете значение слова «благосклонный»? (Слайд 14). (*Расположенный, милостивый, снисходительный, доброжелательный, любвеобильный*).

- У Цветаевой яблоко в сочетании с эпитетом «полновесное и благосклонное» - это настоящий подарок, символ щедрого урожая богатейшего месяца. Но яблоко это имеет особый знак отличия. Какой? (*Яблоко - «имперское»!*)

- Ассоциации приводят Цветаеву (Слайд 15) к отождествлению слова «август» с именем римского императора Октавиана Августа – отсюда и «имперское» имя последнего месяца лета. Постройте ассоциативный синонимический ряд к слову «имперский». (*Величавый, царственный, гордый, красивый*).

- Замечательно! Эпитет «имперским» передает величавость, царственность гордой красоты, столь свойственной этому месяцу.

- Сравнение «как дитя, играешь, август...» (Слайд 16) - не слишком ли резкий переход от царской величавости к образу ребенка? *(Нет, наоборот, образ ребенка подчеркивает характер месяца: своенравность, некое безрассудство (все - для меня!) - и как у детей – беззаботность, упоение радостью жизни).*

- И уж совсем «странный», внезапный переход, образный оксюморон – сочетание противоположных по смыслу понятий - «как ладонью, гладишь сердце именем своим имперским»... Что это? *(Может быть, пала завеса величия, отчужденности, высокомерия, и владыка щедрый одарил своих подданных вниманием, лаской, любовью).*

- Верно, несочетаемость «гладишь ... имперским» становится близким, понятным, милым СЕРДЦУ. Почему Цветаева ставит двоеточие? *(Этот знак будто открывает новую грань летнего месяца).*

- Каких знаков препинания больше всего в третьей строфе? (Слайд 17). *(Восклицательных).*

- Август, по мнению Цветаевой, это еще и СЕРДЦЕ! Как можно условно обозначить лирическое содержание, тему третьей строфы? *(Жизнь сердца).*

- Какие же образы раскрывают смысл «жизни сердца»? *(Поздние поцелуи).*

- Почему поздние? *(Торопись, лови каждое мгновение любви, ничто не повторяется!).*

- Почему Цветаева вводит образ «роз», ведь в августе хозяйничают астры? (Слайд 18) *(Роза – цветок любви, у Цветаевой и розы - «поздние», а все позднее – самое красивое, волшебное, самое дорогое!).*

- Что ж, убедительно. Розы у поэта – поздние, а какие у вас рождаются ассоциации к слову «роза»? *(Алая, чайная. Благоухающая, нежная, трепетная).*

- Осязательные? *(Бархатистая, ласковая...).*

- Отвлеченные? (*Загадочная, таинственная...*).

- Можно ли сказать, что слово «поздний» - ключевое? (*Да*). У поэта и молнии поздние. Почему? (*Молнии – как озарение в жизни, просветление, рубеж*).

- С каким еще образом связан этот пленительный месяц август? (*Со звездными ливнями*). Можно ли этот образ назвать метафорой? (Слайд 19). (*Да*). Почему звездопад назван «ливнем», а не дождем? (*Ливень – в этом слове что-то грандиозное, большое*).

- Почему Цветаева завершает стихотворение этой метафорой? (*Звездные ливни не только живописуют чудесную картину высокого, недоступного неба, расшитого звездными узорами, но и указывает на народную примету: издавна считалось, что август – месяц обильного звездопада, когда можно загадать желание и оно исполнится*).

- Правильно. А может быть, небо плачет звездным дождем, или это не звезды вовсе, а последний дар уходящего лета, остающийся в душе человека навсегда, как и стихи этого великого поэта.

- Понять замысел поэта можно только внимательно всмотревшись, вслушавшись в его творение, и тогда образы его могут вызвать самые прекрасные ассоциации. Одно слово «август» в душе гениального поэта породило целый звездный «ливень» чувств.

- О чем это стихотворение? (*О щедрости земли и Бога по отношению к человеку; о радости открытия мира и восхищения им; о любви, пусть даже поздней; о жизненных озарениях; о том, что величие в доброте и великодушии; о любви к самому обыденному и самому высокому, небесному; о скоротечности времени, особенно его прекрасных мгновений*).

- Верно, я бы еще добавила, что в стихах этих – вся жизнь самой Марины Цветаевой, так хотевшей быть счастливой...

- Стихи эти – очень музыкальны. Как вы думаете, какой музыкальный инструмент мог бы полнее всего выразить образы этого стихотворения?

Звучит флейта

https://www.youtube.com/watch?v=nY3uuytraIE&ab_channel=%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B4%D0%A2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B2

5. Итог урока.

- Итак, что мы увидели в результате сопоставления поэтических текстов? *(На первый взгляд схожие тематически и настроением поэтические тексты, передают авторскую индивидуальность и раскрывают свое, особое мироощущение этого месяца).*

А чем это можно объяснить? *(это связано с мироощущением поэтов, их взглядами на роль поэзии, искусства в целом. Каждое произведение нужно пропускать через себя, прислушиваясь к своим переживаниям и доверяя им).*

6. Рефлексия.

- Остались ли у вас невысказанными какие – то мысли или вопросы, которыми вы хотели бы поделиться? *(ответы учащихся)*

7. Домашнее задание. Письменный анализ стихотворения Н.Гумилёва «Грустно мне, что август мокрый» по предложенному плану (Слайд 20):

1. История создания произведения:

- факты из биографии автора, связанные с созданием поэтического произведения;

- год написания стихотворения

2. Идеино-тематическое содержание:

- ведущая тема (о чем стихотворение: о Родине, свободе, о дружбе, философское, любовное...);

- идея (основная мысль) произведения

3. Художественные особенности:

- изобразительные средства (эпитеты, сравнения, метафоры, гиперболы, олицетворения...)

- поэтический синтаксис (стилистические фигуры, обращения, восклицания.)

- лексика стихотворения (многозначность слова, синонимы, омонимы, архаизмы, историзмы, неологизмы, иноязычные слова).

- ключевые слова и образы, связанные с идеей произведения;

- приёмы звукописи:

а) аллитерация – обилие согласных,

б) ассонанс – обилие гласных.

Благозвучие – обилие гласных,

Неблагозвучие – обилие шипящих, дрожащих.

Вывод: связь художественных особенностей стихотворения с идейным замыслом автора

4. Ваше читательское восприятие произведения.