



*Сергей Москвитин*



# СТУПЕНЬКИ НА ПАРНАС

ПОСОБИЕ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ  
СТИХОТВОРЦЕВ



**Сергей МОСКВИТИН**

**СТУПЕНЬКИ НА ПАРНАС**

*Пособие для начинающих стихотворцев*

Новосибирск  
2014

ББК 83  
М82

**Москвитин С. В.**

Ступеньки на Парнас: пособие для начинающих стихотворцев. — Новосибирск: Редакционно-издательский центр «Новосибирск» при Новосибирском отделении Союза писателей России, 2014. — 176 с.

ISBN978-5-900-152-67-5

Учебное пособие «Ступеньки на Парнас» представляет собой популярно изложенную азбуку стихосложения в достаточном для новичка объёме. Её автор — поэт, руководитель литературного объединения Ленского района РС(Я) «Фламинго», член Союза писателей России — изложил здесь не только прописные истины теории версификации, не только взгляды на те или иные аспекты стихотворчества известных мастеров и стиховедов, но и свои соображения, накопившиеся за 17 лет руководства содружеством ленских поэтов.

Книга адресована начинающим стихотворцам — обычным школьникам и взрослым, учителям и учащимся педагогических училищ, лицеев и школ с гуманитарным уклоном, а также самому широкому кругу любителей поэзии.

© Москвитин Сергей Владимирович, 2014.

## ЧУВСТВО ПУТИ

Литературному объединению «Фламинго» — 17 лет. И всё это время литературным процессом в Ленском районе руководит один и тот же человек — Сергей Москвитин. За долгие годы жизни в искусстве слова, в творческой самоотдаче им накоплено много наблюдений, мыслей. Кому-то этого достаточно для самовыражения и самосовершенствования. Но общественная энергетика и душевная щедрость Москвитина требуют выхода за пределы «само». Как у другого известного поэта:

*Можно в лес ходить за грибами.  
Можно в лес ходить за стихами.  
Ей, поэзии, очень свойственно  
Жить под деревом, у куста —  
Если надо вам, я не собственник,  
Я готов показать места...*

И в итоге рождается новая книга — «Ступеньки на Парнас».

Что привлекает в книге? Доверие, которое вызывает автор. Доверие к поэту — художнику по натуре. Доверие к человеку, прошедшему нелёгкие штудии «ступенек» на вершину мастерства.

Автору удалось органично совместить под одной обложкой историю и теорию стихосложения со времён оных до сегодняшних дней, и сделать это цельно, не дробя и не перегружая внимание читателя сугубыми частностями; удалось посмотреть на искусство слова с позиций литературных стилей и течений, литературной критики.

Благодарный читатель книги уж точно сможет «ямб от хоря отличить» просто потому, что ничто не утверждается императивом, но подтверждается обилием ярких, точных примеров как из классики, так и из современной поэзии.

Сухость и абстракция научных понятий преодолеваются автором и попутными креативными заданиями, увлекающими читателя в творческий процесс познания. Это же делает данную книгу доступной читателю любого возраста. Для школьников книга может стать пособием для успешного рецензирования текста, благо литературоведческие сведения даются в школе уже с 5-6 классов, усложняясь и дополняясь к 11-му, а выразительно-изобразительными средствами речи ученики начинают овладевать уже с начальной школы. Взрослый читатель найдет в книге собеседника, ибо автор, опираясь на азы теории, приводит здесь много собственных суждений, расставляет авторские акценты, подталкивая читателя к соразмыслению и к сотворчеству. Именно авторский взгляд на современное стихосложение, многослойность и логическая выверенность повествования делают книгу оригинальной и интересной, лично обращенной к каждому, кто станет её читателем.

Поэзия — храм души. К сожалению, не любая дорога ведёт к храму. Наша сегодняшняя жизнь тому бесспорное подтверждение. Но искать его, строить храм в душе своей должен каждый, если он человек.

«Ступеньки на Парнас» — дорога к храму Поэзии. Книга, рождающая светлое чувство пути. Приглашение к творчеству искреннего, любящего, творчески щедрого человека.

**Антонина ЕРЕМЕЕВА,**  
учитель русского языка и литературы  
Туруктинской средней школы.

## ОТ АВТОРА

В сентябре 1997 года в Ленском районе родилось литературное объединение «Фламинго». В первый год жизни этой общественной организации я по просьбе новых друзей читал лекции по стихосложению, делился крупицами знаний, добытыми из разных книг, журналов и газет. В те годы я активно искал по библиотекам какой-нибудь учебник по стихосложению, но так ничего и не нашёл. К лекциям фламинговцы отнеслись с восторгом, поскольку многое из теории стихосложения открывали для себя впервые.

Спустя годы коллеги по перу стали просить меня о возобновлении лекций. К тому времени я успел обзавестись рядом книг по стихосложению и стиховедению. В основном это были изданные научные труды учёных-филологов и литературоведов. Увы, никакой более популярной, доступной литературы по стихосложению, чем научные монографии, я так и не нашёл. В 2000 году наконец-то был переиздан «Поэтический словарь» А.Квятковского 1966 года, который я до этого безуспешно искал в библиотеках. Я сразу же закупил эту книгу в достаточном количестве на всё литобъединение. Издатели дополнили словарь примерами из современной поэзии и дали ему новое название — «Школьный поэтический словарь». Однако, как оказалось, Квятковский написал свой труд таким научным, академическим языком, что не всем взрослым читателям по зубам! Что уж говорить о школьниках!

Желание научиться писать стихи приходит в разном возрасте. Как правило, уже после неоднократных стихотворных проб. Путь к теории стихосложения, как правило, лежит через «практику».

Можно ли научить писать стихи? Поэтесса из Якутска Ирина Дмитриева считает, что нельзя. Но я с ней не совсем согласен. По-моему, легче всего внушить себе мысль, что никто тебя ничему научить не может, что поэт — одинокий странник, избирающий путь по прихоти судьбы. Труднее побороть в себе жар самомнения и терпеливо посидеть за ученической партой в великой школе российской словесности. Бытует мнение, что никакие учителя не в силах объяснить, *как надо* писать стихи. А разве наша поэзия в её вершинных образцах не учитель? И уж, во всяком случае, можно и нужно объяснить начинающим, *как не надо* писать стихи.

Знание теории стихосложения даёт человеку многое. Через призму знания видишь гораздо большее в строках любимых поэтов. Удивительный мир поэзии раскрывается перед тобой нараспашку. Знания дают способность получать удовольствие от истинной поэзии. Это ли не ценнейшее приобретение? Ведь та же Ирина Дмитриева считает, что неспособность получать удовольствие от поэзии — это духовная импотенция. Сказано категорично, но справедливо. Постигание даже простых азов стихосложения не проходит бесследно. В пушкинском лицее преподавали теорию стихосложения, и каждый его выпускник мог играючи блеснуть экспромтом, вписать необходимое количество стихотворных строк в альбом светской красавицы. Владение поэтической техникой даёт многое и тому, кто уже от природы наделён поэтическим даром. Техника порой так же «осеняет», как и вдохновение, усиливает действие мысли поэта. И такие примеры в истории нашего литературного объединения не единичны. К нам приходили начинающие стихотворцы, совсем не владеющие правилами стихосложения, с весьма посредственными стихами. Начали постигать азы, проявлять усердие, экспериментировать с формой — и творчески росли прямо на наших глазах!

Вооружившись теорией поэт способен во время вдохновения управлять его потоком, направлять в нужное русло. Рождающиеся таким образом стихи получаются зрелыми, не требующими особой правки и доработки.

За прошедшие годы энтузиасты литературного объединения добились многого. Тамара Логачёва стала членом Товарищества детских и юношеских писателей при СПР, призёром и лауреатом Международного конкурса имени А.Н.Толстого; Елена Парыгина — победительницей двух совещаний молодых писателей РС(Я), лауреатом

республиканской премии имени Алексея Михайлова; Анна Кожевникова — победительницей XVI республиканского совещания молодых писателей, Александра Индеева — призёром республиканского турнира поэтов, Татьяна Холодова — победительницей нескольких районных конкурсов авторской песни. Ленчане активно публикуются, Тамара Логачёва проторила дорожку в центральные издания, в Москве были изданы два трёхтомника прозы и поэзии для детей, куда вошли наши стихи. За 17 лет издано 46 книг. Литературное объединение «Фламинго» сейчас по праву считается лучшим в Якутии. Даже в Якутске нет столь мощного литературного содружества. Всё это говорит о том, что мы на правильном пути. И что мы правильно этот путь начали.

В процессе подготовки и чтения лекций у меня возникали порой свои соображения на тот или иной аспект теории стихосложения (быть может, и спорные). Какие-то из этих соображений я высказывал своим друзьям, какие-то — нет. Со временем появилось желание зафиксировать накопившиеся мысли, переработать конспект лекций и издать его отдельной книжкой специально для начинающих стихотворцев. Что из этого получилось — судить вам.

## ВВЕДЕНИЕ

### О ВДОХНОВЕНИИ И ПОЭТИЧЕСКОЙ ВОЛЬНОСТИ

*Когда я ночью жду её прихода,  
Жизнь, кажется, висит на волоске.  
Что почести, что юность, что свобода  
Пред милой гостьей, с дудочкой в руке...*

Это четверостишие — из стихотворения Анны Ахматовой «Муза». Муза в древнегреческой мифологии — богиня, покровительница искусств. В переносном значении — источник поэтического вдохновения, само вдохновение.

По-разному приходит вдохновение. Кого-то будит по ночам, заставляя скорее хвататься за «перо» и бумагу, дабы не упустить ни словечка из того, что внезапно возникло как вспышка, как озарение. Бывает, застрянешь на каком-то трудном месте в начатом стихотворении — и откладываешь до нового посещения музы. Но вот она приходит — и ты способен сделать скачок, закончить давно начатый труд.

Вдохновение для поэта — всегда желанное явление. Ничто на свете не может сравниться с этим удивительным, ни на что не похожим состоянием.

*Вдохновение — ветер с небес,  
Дуновение в парус сознания  
И одно из известных чудес  
Непостигнутого мироздания. (25)*

Бывает, что вдохновение не посещает, не приходит к тебе долгие месяцы. И это угнетает. Можно ли вызвать, спровоцировать вдохновение? Можно. Полюбоваться красотой родной природы. Раскрыть томик любимого поэта. Соприкоснуться с чем-то волнующе прекрасным. Иногда совсем маленького толчка бывает достаточно, чтобы сдвинуть с места лавину вдохновения. Правда, не всегда это получается. «Стократ оно божественнее счастья» — писало музе-вдохновению Фёдор Тютчев.

«Ежедневная тренировка для поэта так же нужна, как и для музыканта, — считает стиховед Владимир Шилин. — Чем больше будет приобретаемый вами технический опыт, тем чаще будут приходить минуты вдохновения. Если права

пословица, что аппетит приходит во время еды, то, можно сказать с уверенностью, что и вдохновение тоже приходит только в процессе систематической работы. Нам неизвестно, что такое вдохновение с точки зрения науки, мы его лишь ощущаем, и если оно придёт к неподготовленному автору, то результат может оказаться плачевным».

Можно ли писать стихи без вдохновения? Можно, но не стоит. Вымученные строки, не озарённые божьей искрой, заметно отличаются от «вдохновлённых», они, как правило, сухие и мёртвые. Лишь муза способна вдохнуть в обычные стихи поэтическую душу, поднять их до уровня настоящей поэзии.

*Наконец-то я птицей взмыл,  
Как когда-то в волшебных снах.  
Вдохновенья нахлынул пыл —  
Растворилась душа в стихах...(25)*

Ленский поэт и писатель Николай Соин считает, что пришедшее вдохновение всегда подарок судьбы, и грех не принять его целиком, без остатка. Если муза подвигла вас на написание стихотворения, его нужно обязательно завершить на этой волне. Хотя бы вечерне. Поправить и отшлифовать написанное можно после.

*Ах, как сладко вонзают россыпи  
Звёзд колючих в сознание свет!  
Говори же со мною, Господи,  
Говори же со мною, Господи,  
И оставь на бумаге след...(25)*

Нужно ли дорабатывать написанное? Безусловно, если правка требуется. Сергей Михалков считал: «Если начинающий литератор вам заявляет, что ему легче написать новое произведение, чем исправлять уже написанное, то знайте, что он безнадёжен».

Над своими стихами много работал, шлифовал их даже Пушкин, а ведь он был гением. Ничто не должно коробить слух читателя. Не оправдано никакое насилие над нормами современного русского литературного языка. Прошли времена так называемой поэтической вольности, когда поэт мог позволить себе сократить либо удлинить на один слог словов угоду ритму(берег — *брег*, началось — *началосяи* т. п.), переставить ударение в слове (кátит — катíт). В современной поэзии это недопустимо. То, что было позволено Пушкину, его предшественникам и современникам, не позволено нынешнему поэту, ибо **поэзия не стоит на месте**. Она всё время идёт вперёд, поднимаясь по ступенькам к вершине совершенства. Правила и каноны её становятся всё более строгими, а выразительные средства — всё более изящными. Поэтому и не принято сравнивать между собой поэтов разных эпох. Разные эпохи — это разные «весовые категории» в поэзии.

## ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

Поэзия — старшая сестра прозы, и она намного старше. Долгие века литературой считались только стихи. Первое из дошедших до нас поэтических произведений — «Песнь о Гильгамеше», относится к концу второго тысячелетия до нашей эры. Проза возникла только в эпоху Возрождения, а в России до самого XIX века вся изящная словесность так и называлась поэзией.

Настоящей колыбелью европейской культуры стала богатейшая античная цивилизация. Поэзия древних греков (седьмой — шестой век до н. э.) продолжила традиции мифологического эпоса Гомера. Римская поэзия развивалась под сильным влиянием греческой.

В чём главное отличие поэзии от прозы? Классическая теория литературы утверждает, что в *ритме* — определённом чередовании ударных и безударных слогов.

Давайте рассмотрим следующий текст: «Я снова вижу: заря обращает невесомые и снежные облака в розовый цвет, целуя их своими устами». Очевидно, что это не стихи, а проза. Но стоит поменять слова местами, как проза вдруг чудесным образом превращается в стихи:

*Снова я вижу: заря облака невесомые, снежные  
В розовый цвет обращает, целуя устами своими... (25)*

Что же произошло с текстом? В тексте появился ритм! В текст словно вошла некая мелодия, позволяющая читать получившиеся две стихотворные строчки нараспев, речитативом. А всё из-за того, что первый слог в первой строке — ударный, за ним следуют два интонационно безударные; затем идут снова ударный и два безударных. И так далее. Единица повтора — *стопá* (в данном случае ударный слог плюс два безударных) повторяется: шесть раз в первой строке и шесть раз во второй.

Любое поэтическое произведение — это законченная система композиционных повторов. Из строчки в строчку, из строфы в строфу в стихотворении что-то повторяется: стихотворный размер, способ рифмовки, схема построения, употребление тех или иных стилистических приёмов и так далее.

Чисто зрительно стихотворное произведение от прозаического отличается графическим оформлением, ведь стихи, как правило, всегда пишутся в столбик.

Ещё одно главное отличие поэзии от прозы — в большей ёмкости и выразительности. Поэзия способна передать смутные, неуловимые душевные состояния, которые трудно выразить прозой. Недаром ведь образность, или метафоричность — то, что присуще именно поэзии испокон веков. Слово в стихотворении получает практически неограниченные оттенки значений:

*О женщина!  
Отбросив покрывало,  
Таинственной останься  
До конца.  
Когда души и тела  
Вечно мало,  
Тогда иконы  
Пишутся с лица. (20)*

Стиховед Л.И. Тимофеев считал, что стихи есть особый тип речи, своеобразная выразительная система, существенно отличающаяся и от обиходной речи, и от художественной прозы. Отличие её в том, что корни стиха уходят в речь эмоционального типа, то есть речь, в которой максимально повышено субъективно-эмоциональное отношение говорящего к тем или иным явлениям жизни. Стихи представляют собой предельно сгущённую, сконцентрированную, так сказать, гиперболизированную форму эмоционально окрашенной речи, где предельно ощутимы каждое слово, каждая пауза, звук, темп речи и т. д. Основой стихотворной речи является эмоционально повышенный строй переживаний, подчёркивающий в речи все формы передачи тончайших оттенков мысли и чувства.

Настоящие стихи нельзя пересказать прозой, потому что при пересказе они теряют часть своего смысла и обаяния. Мысль, прошедшая через стихи, должна предстать перед читателем обогащённой, приобрести новые оттенки содержания.

## ТРИ КИТА СТИХОТВОРЧЕСТВА

Задумывались ли вы над тем, почему некоторые стихи звучат как музыка? Почему какие-то из стихотворений поражают нас своим глубоким философским смыслом, а какие-то очаровывают своим ритмом, напевностью, музыкальностью?

Считается, что стихотворение может быть по-настоящему впечатляющим только в том случае, если в его основе лежит глубокая мысль. И всё-таки сама по себе голая мысль — не самоцель для настоящего стихотворца. Информацию в поэтическую форму облачают в том случае, если хотят особым способом воздействовать на сознание читателя, пробудить в нём какие-то эмоции. Задумывались ли вы когда-нибудь, почему повсеместно принято поздравлять друзей, родных и близких именно в стихотворной форме? Потому что стихотворные строки, в отличие от прозы, наиболее сильно воздействуют на наше сознание, подспудно оказывая тонкое психологическое действие на читателя своей формой. Ведь форма тоже содержательна.

Три главных составляющих любого поэтического произведения, три кита, на которых оно держится — это **мысль, образность и форма**. Все три составляющих взаимосвязаны между собой.

Форма — это стихотворный ритм, размер стихотворной строки, способ и система рифмовки, вид строфы, схема построения стихотворения, приёмы поэтической речи, звукопись. Форма — это то, что делает литературное произведение стихотворным. Форма — это строгие правила игры в стихотворчестве. Не умеешь играть — не садись. Не умеешь писать стихи — не берись.

Я часто привожу начинающим стихотворцам такой пример. Если человек, не владеющий нотной грамотой и навыками игры, сядет за фортепьяно, красивой мелодии он не извлечёт, лишь какофонию. Так же и человек, не владеющий азбукой стихосложения, вряд ли сможет написать безупречное стихотворение. Скорее всего, это тоже будет какофония.

Литературное произведение, написанное по правилам стихосложения, будет являться стихотворным даже в том случае, если по смыслу получится абсолютно беспомощным. Если владеешь азбукой стихосложения, облечь в тот или иной стихотворный размер и зарифмовать можно какую угодно информацию, вплоть до железнодорожного справочника 1905 года. И с точки зрения соответствия форме, то есть чисто формально, это будут стихи.

Однако, голая форма — это ещё не поэзия, это лишь пустая оболочка, в которую нужно вдохнуть душу — мысль. Иначе ради чего сотрясать воздух ритмами и рифмами? Форма — это лишь пустые соты, которые ещё необходимо заполнить мёдом поэзии, высоким содержанием. Но начинать осваивать азбуку стихосложения следует начинать всё-таки именно с формы.

## ФОРМА

### МЕТРИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Стихосложение — система построения поэтической речи, в основу которой положен какой-либо повтор. Все системы стихосложения подразделяются на метрические и неметрические.

Метрические системы — античная, силла́бо-тони́ческая и силлаби́ческая.

В античном мире поэты не читали, а пели свои стихи под аккомпанемент музыкального инструмента — лиры (отсюда название *лирика*).

В основе стихотворного размера античного стихосложения лежат краткие и длинные слоги. Краткий слог произносился в два раза короче долгого. Как звучали античные стихи, можно только догадываться. Длинные и краткие слоги сочетались в

стопы, повторение стоп образовывало строку. Рифм в античном стихосложении не было.

В XVI — XVII первой половине XVIII веков в России существовало силлабическое стихосложение — система, при которой в стихах соблюдается одинаковое количество слогов (обычно 13), с отчётливым ударением в середине стихотворной строки (на шестом или седьмом слоге) и на предпоследнем слоге в стихе. Все стихи тогда назывались *вириами*.

ВІРША — это двестише, скреплённое рифмой, обычно женской. В качестве примера приведу вирши А.Кантемира:

*Уме незрелый, плод недолгой науки!  
Покойся, не понуждай к перу мои руки;  
Не писав, летящи дни века проводи  
Можно и славу достать, хоть творцом не слыти.*

В 1735 году в России вышла в свет брошюра Василия Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (то есть терминов), где он изложил основные положения предлагаемой им реформы русского стихосложения. По аналогии с античным стихосложением Тредиаковский предложил заменить долготу-краткость греческого языка на ударность-безударность русского. Элементарной единицей стихотворного ритма нового стихосложения реформатор определил стопу.

Дело, начатое Тредиаковским, довершил Михаил Ломоносов. Так в России наступила эпоха силлабо-тоники, которая стала основным стихосложением в русской поэзии.

## СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Силлабо-тоническое стихосложение — система, которая определяется количеством слогов, числом ударений и их расположением в стихотворной строке. Расположение ударных и безударных слогов в силлабо-тоническом стихе напоминает расположение долгих и кратких слогов античного стихосложения, поэтому названия стоп и почти всех терминов силлабо-тоники взяты из античного стихосложения. И, поскольку это греческие слова, многие из них непривычны для нашего восприятия (лишь для некоторых существуют русские эквиваленты). Но что поделаешь! Не изучив алфавит, не научишься писать. Для овладения стихотворной грамотой необходимо изучить многие понятия силлабо-тоники.

Слова «поэзия» и «стих» — тоже греческого происхождения. Основное значение термина «стих» в стихосложении — мерная, ритмически организованная, ярко эмоциональная речь.

Для стиха характерны ритмичность и широкое использование разнообразных средств усиления выразительности слова (увеличение числа пауз в предложении, выделение отдельных слов, повторение слов и их сочетаний, использование звукового состава слова и т. п.).

Ещё одно значение слова «стих» — однастихотворная строка. Отсюда вытекает и значение понятия «стихи» — стихотворные строки.

Между терминами «метр» и «стихотворный размер» часто ставят знак равенства, но давайте условимся рассматривать *метр* как некую идеальную схему чередования ударных и безударных слогов, с которой часто не совпадает живой *ритм* стихотворения.

СТИХОТВОРНЫЙ РАЗМЕР — число и порядок чередования ударных и безударных слогов в стопах силлабо-тонического стихосложения. В русском силлабо-



' - - ' - - ' - - ' - -  
 ' - - ' - - ' - - ' - -  
 ' - - ' - - ' - - ' - -  
 ' - - ' - - ' - - ' - -

Всё объясняется просто. Слова в русском языке, как и в любом другом, состоят из разного количества слогов. Бывают маленькие, всего-то в один слог, а бывают и большие, из трёх-четырёх-пяти, а то и больше. При этом все слова содержат лишь одно ударение. Поэтому вписаться в метр и строго соответствовать идеальной схеме невозможно (да это и ни к чему), поэтому живой ритм стихотворения и отличается от жёсткого «прокрустова ложа» метра. Вот и в нашем случае метру соответствуют лишь первые строки двух строф. А там, где мы используем слова длиннее двух слогов, идут законные пропуски ударений.

**ПИРРІХІЙ** — безударная двусложная стопа, возникшая из-за законного пропуска ударения в стихотворной строке вследствие использования длинных слов (с большим числом слогов, чем в используемой стопе).

Там, где мы используем в строке подряд несколько коротких слов, появляется «лишнее» внесистемное ударение.

**СПОНДѢЙ** — стопа из двух ударных слогов, возникшая из-за внесистемного ударения в стихотворной строке вследствие использования коротких слов (с меньшим числом слогов, чем в используемой стопе).

Когда мы читаем стихотворение, мы всё равно нередко делаем интонационные ударения в тех местах, где они должны быть (по метру), и этим самым сглаживаем «неровности» живого ритма. Этим объясняется то, что в схеме ритма я поставил ударения над предлогом «над» и над союзом «и» в начале первых строк, но не поставил ударения над союзами «и» и «как» в последних строках. Вообще в стихосложении считается, что союзы, предлоги и частицы не несут в себе ударения, но, когда ритмического ударения на них требует метр, интонационно, при чтении, эти ударения выделяются голосом.

С учётом сказанного в приведённом примере — стихотворении «На берегу» шесть пиррихийев и ни одного спондея.

Чтобы определить стихотворный размер стихотворения, лучше прочитайте его речитативом (нараспев), чтобы пиррихии, спондеи (законные пропуски ударений и внесистемные ударения) вам меньше мешали.

**ЯМБ** — двусложный размер, в котором ударение падает на второй слог:

*Мой дядя́ са́мых че́стных пра́вил... (1)*

' - - ' - - ' - - ' - -  
 ' - - ' - - ' - - ' - -

Как видите, строка написана *четырёхстопным ямбом* (последний слог не образует стопы, поскольку не содержит ударения).

Вот пример современного стихотворения, написанного пятистопным ямбом:

*Любить поэта — это так непросто.  
 Любить поэта — палец у виска,  
 Ведь он, поэт, всё время где-то в звёздах,  
 Ведь он, поэт, витает в облаках.*

*Поэт — он не подарок, а обуза,  
 Ведь для него реальной жизни нет.  
 Любимая не женщина, а муза,  
 А всё вокруг — не мир, а белый свет... (25)*

**Задание:** напишите стихотворную строчку двусложным размером — хореем или ямбом.

### ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

**ДАКТИЛЬ** — трёхсложный размер, в котором ударение падает на первый слог:

*Тучкинебёсны́е, вёчныестра́нники!..(3)*

‘ — — — ‘ — — — ‘ — — —

Строка написана *четырёхстопным дактилем*. Вот пример стихотворения, написанного *трёхстопным дактилем*:

*Осень припудрила сопки  
Первым несмелым снежком.  
Ночь полнолунная, знобкая  
В вечность уходит пешком.*

*Зябнут в лесной глухомани  
Ёлки в предчувствии стуж.  
Взнет в холодном тумане  
Город в проплешинах луж...(25)*

**АМФИБРАХИЙ** — трёхсложный размер с ударением на второй слог:

*Грибна́я порá отойти́ не успе́ла... (5)*

— ‘ — — ‘ — — — ‘ — — —

Строка написана *четырёхстопным амфибрахием*. Вот пример стихотворения, написанного *трёхстопным амфибрахием*:

### АФРОДИТА

*Ты вышла из моря, сияя  
Величественной наготой,  
Вся в брызгах и в пене, босая,  
Как будто бы вызов бросая  
Природе своей красотой.*

*От нежного светлого тела  
Зарделся зарёю восток.  
Земля под тобою запела,  
Цветами навстречу взлетела,  
Травой расстелилась у ног.*

*Сквозь камни и льды вековые  
Ростком потянулось добро.  
Рассыпались идола злые.  
Тогда-то, быть может, впервые  
Схватился поэт за перо.(25)*

**АНАПЕСТ** — трёхсложный размер с ударением на последний, третий слог:

*Не дождаться мне, видно, свободы...* (3)

— ' — ' — ' —

Строка написана четырёхстопным анапестом. Вот пример стихотворения, написанного трёхстопным анапестом:

*Полнолуние манит магнитом:  
— Выходите из душных квартир  
Любоваться на звёздное сито,  
На бескрайний мерцающий мир!*

*Отвечаю на зов этот властный,  
Одеваюсь. Не страшен мороз.  
Шуба, валенки... Здравствуй, прекрасный  
Мир чудесных космических грез!*

*Навзничь рухну в сугробище рыхлый,  
Полежу на планете Земля.  
Суета отступила, затихла.  
Никого. Только звёзды и я.*

*Тишиной Млечный Путь оторочен,  
Вдохновение льёт с вышины.  
В чёрном кофе восторженной ночи  
Растворяется сахар Луны...(25)*

Вот, собственно, и все основные стихотворные размеры. Подавляющее большинство (близкое к 100 %) всех стихотворений со времён реформы Тредиаковского-Ломоносова в нашей стране написаны этими пятью размерами.

**Задание:** напишите стихотворную строчку трёхсложным размером — дактилем, амфибрахием или анапестом.

Существуют ли четырёхсложные размеры? Существуют, но редко кто из современных поэтов пишет стихи в таком ключе. И, тем не менее, нужно иметь о них представление.

## ЧЕТЫРЁХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

По отношению к четырёхсложным размерам некоторые стиховеды применяют греческий термин «пеон», а некоторые — русский термин «четырёхдольник». Мне больше нравится греческий вариант.

ПЕОН 1 — четырёхсложный размер с ударением на первый слог. В качестве примера можно привести известную русскую народную песню:

*Во́ поле берёзонька стояла...*

— ' — ' — ' — — трёхстопный пеон 1. А вот пример современного стихотворения, написанного в ритме пеона 1:

### ОСЕННИЙ ЛЕС

*Осень расшаманилась кругом,*

*Красочный затеяв маскарад.  
Жарким полыхающим огнем  
Лиственницы рыжие горят.*

*Вспыхнул и рябиновый костер  
Яркой бахромой из кумача,  
Громко сквозь пылающий узор  
Гроздьями багряными крича.*

*Пламенем объаты тальники  
С листьями, как искрами, вразброс.  
Светятся повсюду огоньки —  
Солнечные зайчики берёз.*

*Все вокруг — в горящей пестроте.  
В небе — огневые облака.  
Ели очумелые — и те  
Просят у заката огонька...(25)*

ПЕОН 2 — четырёхсложный размер с ударением на второй слог:

*Тень Грѳзного меняусыновѳла... (1)*

— ' — — — — ' — — — — ' — — — — — трёхстопный пеон 2. Приведу пример стихотворения, написанного в ключе пеона 2:

### ОСЕНЬ

*Как здорово писать по полотну,  
Грунтованному зеленью деревьев,  
Раскрашивать их шумную листву  
Цветами петушиных пестрых перьев.*

*И осень разукрашивает. В крик.  
Безумная, изводит столько краски!  
На зелени сверкает желтый блик,  
Как волосы прекрасной Златовласки.*

*Палитра не кончается — и в нас  
Осеннее струится разноцветье.  
И кажется, что музыка для глаз  
Звучит перед падением и смертью... (25)*

ПЕОН 3 — четырёхсложный размер с ударением на третий слог:

*Но в камѳнедозвенѳли уголькѳ... (11)*

— — — — — ' — — — — — трёхстопный пеон 3. Вот пример современного трёхстопного пеона 3:

*И под игом ты стонала иноземным,  
И под тяжкой тиранией изнутри,  
Но чиста была душою неизменно,*

*А сегодня что с тобою — посмотри!*

*Ни война, ни эпидемии, ни голод  
Не сломали ни величие, ни прыть,  
Ну а сытость поселила в душах холод.  
Может, русским не по рангу сыто жить?*

*Словно чёрная библейская зараза,  
Сладострастие, стяжательство и лень  
Вылезают из укрытий в мир наш разом,  
Чтобы властвовать в России каждый день... (26)*

ПЕОН 4 — четырёхсложный размер с ударением на четвёртый слог:

*А в благородномпансионе  
У эмигранткиФальбалá... (1)*

-----'-----' — двухстопныйпеон 4. И, наконец, пример применения ритма трехстопного пеона 4 в современной поэзии:

### *ПОЛУНОЧНОЕ*

*Переживу, переболею, переплачу  
Твоё предательство, обиду не тая.  
Перепишу полутонами наудачу  
Полубезумную картину бытия.*

*Я полечу полувиденьем, полуптицей  
По перелескам полутёмным куковать,  
Чтоб в полудрёме наваждением явиться  
И сновидением бредовым твоим стать.*

*Пусть полумесяц потаённой полночью  
Посеребрит полуоткрытое окно,  
Твоё мне снова возвращенье напророчит,  
Но только мне уже, признаюсь, всё равно... (26)*

Многие стиховеды считают, что пеон как самостоятельная, определяющая размер стопа в русском стихе не встречается. Первый и третий пеоны они относят к хорее, а второй и четвёртый пеоны — к ямбу, как их частные случаи. Дескать, в таких стихах из-за применения многосложных слов имеют место законные пропуски ударений и пиррихий. Я с этим мнением не согласен. Здесь всё зависит от авторской позиции, авторского прочтения стихотворения и интонационных пауз. Одно и то же стихотворение, к примеру, приведённое здесь в качестве примера «Полуночное», можно прочитать интонационно и как шестистопный ямб, и как трёхстопный пеон 4. Однако же первая строка этого стихотворения «Переживу, переболею, переплачу...», идеально соответствующая метру пеона 4, задаёт ритм пеона 4 явно и недвусмысленно, а подбор слов в остальных строках лишь подтверждает это. Я считаю, что пеон как стихотворный размер так же присущ русской поэзии, как и основные пять размеров, поскольку русский язык отличается множеством длинных слов. Стиховед Александр Квятковский, автор «Поэтического словаря», употреблял вместо термина «пеон» слово «четырёхдольник» и

считал, что четырёхдольники всех четырёх видов являются излюбленными размерами в русской народной поэзии.

**Задание:** напишите стихотворную строчку четырёхсложным размером — пеоном 1, пеоном 2, пеоном 3 или пеоном 4.

## ПРАВИЛО ПЕРВОЙ СТРОКИ

Часто бывает так, что первая строка стихотворения рождается нестандартной, в чём-то несоответствующей одному из стихотворных размеров. Можно ли в этом случае продолжать писать стихотворение? Можно. Но при этом нужно помнить, что **первая строка задаёт ритм всему стихотворению**, и все последующие строки должны соответствовать выбранному стандартному либо нестандартному размеру. Стихотворение — это жёсткая система повторов, всё произведение должно быть написано в едином ритме, в едином ключе, и только соблюдение этого правила может оправдать «нестандартность» первой строки.

Поэты-классики довольно часто специально писали первую строку, идеально соответствующую метру выбранного стихотворного размера. В приведённом выше примере — стихотворении «Полуночное» автор специально написал первую строчку идеально соответствующую метру пеона 4, задавая тем самым «тон» всему стихотворению.

## ПА́УЗА И ЦЕЗУ́РА

Стихи не просто так пишут в столбик. Конец каждой строки в стихотворении заканчивается интонационной паузой, даже если конец строки не совпадает с концом предложения и независимо от использования знаков препинания. Некоторые поэты используют паузы в строке чаще одного раза и для обозначения этих пауз вынуждены использовать «лесенку»(как Владимир Маяковский, чья поэзия особенно богата паузами) либо дробить стихотворную строку на несколько строчек:

*Я старый бородатый  
Добрый грешник,  
И мне любви весна  
Не принесёт.  
Но сердце,  
Как пустующий скворечник,  
На цыпочки привстав,  
Чего-то ждёт... (20)*

Большое значение имеет и повторяющаяся пауза в середине стихотворной строки, она делит стих (одну стихотворную строку) на два полустишия и носит название *цезу́ра*. Цезура может не нарушать метра строки, а может разрывать его на два самостоятельных «кусочка».

*Поздняя осень. // Грачи улетели,  
Лес обнажился, // поля опустели,  
Только не сжата // полоска одна...  
Грустную думу // наводит она. (5)*

В данном примере каждая строка стихотворения написана четырёхстопным дактилем, и цезура (условно обозначенная //), не нарушает стихотворного размера. В данном случае паузу нас заставляет сделать чёткий, повторяющийся из строки в строку

словораздел — конец полустишия совпадает с концом слова. Именно повторяющийся словораздел заставляет нас делать интонационную паузу в данном случае и делить каждую строку на два полустишия. А вот другой пример:

\* \* \*

*Как хочется душе // внезапного прорыва  
Сквозь мрачный беспредел // тоскливой суеты.  
Как хочется любви // весеннего наплыва,  
Чтоб смысл ее поток // плотину пустоты.*

*Как хочется взбежать // на несколько ступенек,  
Оставив позади // беснующийся быт,  
Проблемы и дела, // зависимость от денег,  
Условности, долги, // приличия и стыд.*

*Как хочется разжать // в кулак зажатый разум,  
Постромки оборвать, // изранившие грудь,  
И тяжесть скинуть с плеч, // души и сердца разом,  
И воздуха глоток // свободного вдохнуть.*

*Я многое хочу // вобрать для обновленья:  
Горячности задор, // восторженности прыть...  
Мне б жажду утолить // и взмыть от вдохновенья,  
От счастья поглупеть — // и можно дальше жить.(25)*

Каждое первое полустишие в приведённом стихотворении соответствует схеме:  
— — — — — Это две стопы пео́на 2, при этом во второй стопе не хватает двух безударных слогов. Эти-то два пропущенных слога, помимо чёткого словораздела, и заставляют нас останавливаться. Во втором полустишии ритм пео́на 2 продолжается, но пропуск двух слогов делает паузу более чеканной, а цезуру — более ярко выраженной.

Пропуск одного-двух слогов в выбранном стихотворном размере не только образует паузу в строке (пауза как бы компенсирует пропущенный слог), он интонационно выделяет примыкающее к паузе слово и делает ритм всего стихотворения более чеканным:

*Я с работы пришел // усталый.  
Успокойте меня, // каналы.  
Обними меня, старое кресло,  
Обогрей мне // душу и чресла.  
Палец сам нажимает // кнопку,  
Оживает // чудо-коробка.  
Трах!  
И чёртом из // табакерки  
Вдруг выпрыгивает // Америка...  
Предлагает с улыбкой // глупой  
Море крови и горы // трупов.  
Бьет оружием острым—// острым  
И вращает глазами // монстра... (25)*

Написанные таким образом стихи называют *паузниками*. Узаконил паузник в русской поэзии А.Блок. В дальнейшем паузники писали В.Брюсов,

А.Ахматова,В.Маяковский, Б.Пастернак, С.Есенин, Н.Асеев, С.Кирсанов, А.Сурков, А.Прокофьев, А.Вознесенский, Е.Евтушенко и многие другие.

Очень эффектен ритм паузника с локальной внутристиховой паузой, повторяющейся в определённом месте строки:

*Сегодня дурной // день:  
Кузнечиков хор // спит.  
И сумрачных скал // сень —  
Мрачней гробовых // плит.* (14)

## ПРАВИЛО ПЕРВОЙ СТРОФЫ, РАВНО— И НЕРАВНОСТОПНОСТЬ

Если первая строка задаёт ритм всего стихотворения, то **первая строфа задаёт схему построения строф всего стихотворения.** В этом заключается правило первой строфы. Схема построения строфы — это количество в строфестроке, количество слогов в каждой из них и способы их рифмовки. Приведу пример:

*Перелески, озёра, болота,  
В них кувшинки, ужи, журавли...  
Поезд мерно выстукивал что-то,  
Мысли в прошлое вновь унесли...(25)*

Как видно, в каждой из четырёх строк этой строфы, написанных анапестом, по три стопы, и эта строфа *равнотопная*. В первой и четвёртой строке по 10 слогов, во второй и четвёртой — по девять. Рифмовка строк традиционная — *перекрёстная*. Следовательно, по правилу первой строфы, во всех последующих строфах стихотворения должно быть четыре строки с перекрёстной рифмовкой, и при этом в первой и четвёртой строке каждой строфы должно быть по 10 слогов, а во второй и четвёртой — по девять.

Другой пример:

*Хандра нагрянула с дождём,  
Ворвалась бесом.  
Рыдает небо за окном  
В жилетку леса...(25)*

В этой строфе четыре строки, написанных ямбом, с той же перекрёстной рифмовкой. Но в первой и третьей строках по четыре стопы (по восемь слогов), а во второй и четвёртой — по две (по пять слогов). Как видите, это строфа *неравнотопная*. По правилу первой строфы все последующие строфы в стихотворении также должны быть неравнотопными и обладать тем же набором параметров.

Вот пример более сложного построения неравнотопной строфы:

*Иосиф Бродский — крепкая брага.  
Куда уж нам до хмельного мага:  
У нас во флягах — одна бодяга  
Без заморочек.  
Бродский — небред сивой кобылы,  
Бродский — нехрип придушенной силы:  
На серп и на молот найдутся вилы  
Железных строчек...(25)*

Как видите, здесь строфа построена из восьми строчек, со сложным ритмом и сложной системой рифмовки. По количеству стоп четвёртая и восьмая строки отличаются от остальных. Разумеется, какой бы сложной и нестандартной ни была первая строфа, именно она задаёт «тон» всему стихотворению, и все остальные строфы должны соответствовать по схеме первой строфе.

В особых случаях, когда поэт желает усилить концовку стихотворения, он имеет право укоротить последнюю строку стихотворения:

*...Но если есть божественная муза —  
Весь мир украшен будет и воспет.  
Ах, нет на свете лучшего союза,  
**Чем муза и поэт!**(25)*

Или добавить дополнительную строку в последнюю строфу:

*...Я тобою нацелен на жизнь  
И на высшую степень везенья.  
Ты — моя запредельная высь  
И спасенье.*

*Я согласен и дальше страдать,  
Я согласен и дальше терзаться,  
Чтобы только с тобой никогда  
Не расстаться.*

*Ты — хмельная вершина и сласть,  
Ты в руках моих синяя птица,  
**Ты журавль мой, а не синица.**  
Без тебя — только в пропасть упасть  
И разбиться.(25)*

## ВОЛЬНЫЙ СТИХ

В поэзии существует устойчивый жанр, которому присуща неравностопность. Это басня. В басне нет деления текста на строфы:

*Медведь всю жизнь работал на себя,  
Друзей своих почти не привечая.  
Лишь изредка впускал на чашку чая,  
Себя лишь одного без памяти любя.  
От эгоиста отвернулись звери,  
Но тот не ощущал потери.  
В дворец свою берлогу превратил,  
На вещи лишь расходуя свой пыл.  
А про друзей забыл,  
Не вспоминал, когда они болели  
И были день и ночь прикованы к постели...(25)*

Вольный стих, или вольный ямб — ямбический рифмованный стих с неравным (не более шести) количеством стоп в строках, без строфы. Вольный стих широко используется баснописцами, так как благодаря разностопности легко передать интонации лукавой, иносказательной речи, характерной для басни. Помимо множества басен разных

авторов, вольным стихом написаны, например, комедия Грибоедова «Горе от ума» и драма Лермонтова «Маскарад».

## КЛАУЗУЛА

В стихосложении клаузула(стиховое окончание) — это группа заключительных слогов в строке, начиная с последнего ударного слога. В стихотворении различают мужскую, женскую, дактилическую и гипердактилическую клаузулы.

Мужская клаузула (мужское окончание, мужская рифма)состоит из одного слога:

*Наконец-то я птицей взмыл,  
Как когда-то в волшебных снах.  
Вдохновенья нахлынул **пыл** —  
Растворилась душа в стихах...(25)*

Женская клаузуласостоит из двух слогов:

*Мне не хватает в этой жизни **смысла,**  
Определенности, и гложет тьма сомнений.  
Как сделать так, чтоб воля не раскисла,  
Чтоб не кончались крохи вдохновений?(25)*

Дактилическая клаузуласостоит из трёх слогов:

*Любимую жду на свидание:  
Придёт ли она, как обещано?  
Затянется ли ожидание?  
Решает, конечно же, **женщина**...(25)*

Гипердактилическая клаузула состоит из четырёх и более слогов:

*Ветки, тёмным балдахином **сवेशивающиеся,**  
Шумы речки, с дальней песней **смешивающиеся,**  
Звёзды, в ясном небе **слабо вздрагивающие,**  
Штампы роз, свои цветы **протягивающие**...(10)*

## РИФМА

Самым ощутимым, регулярным и важным звуковым повтором в русском стихе является *рифма* — созвучие, звуковой повтор слов в стихотворении. Рифма, по школьному определению, есть созвучие стиховых окончаний (клаузул). Это определение не совсем верно, так как не учитывает всего букета функций рифмы в стихе.

Рифма образуется совпадением ударного гласного и примыкающих к нему звуков. Если в слове после ударного гласного есть другие звуки, то в образовании рифмы, как правило, участвуют именно они — послеударные звуки (**мельник** — **сочельник**).

Если же слово оканчивается на ударный гласный, то в образовании рифмы участвуют предшествующие ему звуки (**ребро** — **серебро**).

Как правило, для образования более-менее *точной* рифмы достаточно совпадения ударного гласного и примыкающего к нему одного согласного звука: «мороз — обоз», «духота — нищета». Для образования *богатой* рифмы нужно, чтобы совпадали и предударные, и послеударные звуки: «самоварный — коварный».

С метрической точки зрения рифмы делятся на *мужские* (с ударением на последнем слоге): «огонь — ладонь»; *женские* (с ударением на предпоследнем слоге): «стружки — игрушки»; *дактилические* (с ударением на третьем от конца слоге): «заклинания — поругания» и *гипердактилические* (с ударением на четвёртом или более слоге от конца слова): «сковывающий — очаровывающий».

Иногда одно слово перекликается с несколькими, и образуется *составная* рифма: «лютый — кому ты». Частным случаем составной рифмы является *каламбурная* рифма, когда на слух рифмующиеся слова звучат идентично: «Наполеон — на поле он».

Рифма считается *неточной*, если примыкающие к ударному гласному согласные не совпадают: «сани — сами», «мама — мало»; если нарушен порядок их расположения: «выплеск — триплекс», «выселки — высекли», «логово — голого»; если не совпадает количество послеударных звуков: «клочья — заболоченный».

Если в рифмующихся словах не совпадает количество послеударных звуков, то такая рифма называется *усечённой*: «глаза — назад», «веки — ветки», «любовь — лбов». В *замещённых* рифмах соответствующие согласные замещаются созвучными или даже несозвучными согласными: «пустой — простор», «торг — толк», «вопросы — розы», «пословица — поклонница».

Рифма считается *неравносложной*, если не совпадает количество слогов после ударной гласной: «клочья — заболоченный».

Существуют ещё и другие группы неточных рифм, вроде бы противоречащие общему правилу. Например, *диссонансная* рифма, где в рифмующихся словах не совпадает ударный гласный: «дом — дым», «мимо — мама»; *разноударная* рифма, где в рифмующихся словах не совпадает ударение: «осени — осení». Позволяет считать эти слова рифмами лишь достаточное количество совпадающих в них звуков.

*Ассонансная* рифма строится на совпадении в рифмуемых словах в основном только ударного гласного: «девочка — веточка», «молельня — маневры», «иду — на ветру».

При подборе рифмы к слову следует руководствоваться не тем, как это слово пишется, а тем, как оно произносится. Например, слова «птица» и «разбиться» составляют точную рифму, поскольку их окончания на слух абсолютно созвучны.

В русской поэзии накопилось большое количество так называемых *банальных* (избитых) рифмовок: «любовь — кровь», «морозы — розы», «солнце — оконце». Употребление банальных рифм не делает чести современному поэту. Лучше употребить неточную рифмовку, чем избитую: «любовь — любой», «морозы — вопросы», «солнце — смеётся». При этом неточность рифмы компенсируется её оригинальностью.

В современной русской поэзии частое использование *глагольных* рифм считается признаком поэтической слабости, поскольку рифмовать между собой глаголы проще всего: «скрипел — ревел», «стоял — дышал», «плыву — слыву». Поэтому следует избегать употребления глагольных рифм, стараясь рифмовать между собой разные части речи: «скрипел — не у дел», «стоял — идеал», «плыву — наяву».

Самым недопустимым для современного поэта, по мнению многих стиховедов, считается употребление *однокоренных* рифм: «счастье — несчастье», «листопад — камнепад», «рассвет — свет», «взгляд — глядят».

Однако, если поэт употребляет в качестве рифм *омóнимы* — слова, одинаковые по звучанию, но разные по смыслу, то это, напротив, считается признаком поэтического мастерства, так сказать, высшим пилотажем в поэзии:

*Ты белых лебедей кормила,  
Откинув тяжесть чёрных кос...  
Я рядом плыл; сошлись кормила;  
Закатный луч был странно-кос.  
...Вдруг лебедей метнулась пара...*

*Не знаю, чья была вина...  
Закат замлел за дымкой пара,  
Алея, как поток вина...(10)*

В своей известной статье «Как делать стихи» Владимир Маяковский пишет: «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить её, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе... Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась, и в словаре рифм её нет».

Извините меня за категоричность, но такой подход к стихотворчеству — «достать рифму во что бы то ни стало» — я считаю неоправданной крайностью. Именно эта крайность часто заставляла Маяковского вставлять в свою поэзию искусственные, придуманные им слова, многие из которых так и не прижились в русском языке: *громадьё, донце, ясь, звездь, ёжь, бредь, легендарь, дрыгоножество, сонница, вытелю* и т. д. Как правило, рифмы, добытые «во что бы то ни стало», притянутые в стихотворение «за уши», слишком уж «торчат» из текста, слишком уж коробят слух, слишком уж обращают на себя внимание. В итоге стихотворение теряет лёгкость звучания.

Ни в коем случае не следует заикливаться на подборе рифмы «во что бы то ни стало». Если рифмовка «не идёт», лучше отказаться от неё совсем, взять на вооружение другую пару слов, которая органично впишется в текст вашего стихотворения.

**Задание:** подберите точные рифмы к словам: небосклон, колесо, синица.

## НОВАТОРСКАЯ РИФМА

Маяковский был великим новатором в области рифмы. Он считал, что наивное представление о рифме как о чисто звуковом элементе стиха принижает её до роли сигнального звонка на пишущей машинке, оповещающего, что строка окончилась. В действительности рифма выполняет и другие, гораздо более сложные смысловые и ритмико-синтаксические функции.

По Маяковскому, рифма является мощным смысловым рычагом стиха.

Каждое слово, поставленное в рифму, по крайней мере выделено, подчеркнуто по сравнению со всеми другими словами, входящими в стиховую строку.

Рифмовое слово усилено уже самим своим положением в конце строки, так как на него падает самое сильное ритмическое ударение.

Рифма — это слово, выделенное крупным планом, переданное через звукоусилитель.

Учитывая огромную усилительную роль рифмы, Маяковский требовал, чтобы в рифму вводились наиболее значимые, тематически полновесные слова.

Новаторство Маяковского в том, что он решительно отбрасывает традиционную орфографическую форму слова и пытается зафиксировать его приблизительно так, как оно произносится, на слух.

Новая система рифм, созданная Маяковским, основана на фонетических свойствах русского языка. В живой русской речи наиболее отчётливо произносятся гласные тех слогов, на которые падает ударение. Гласные перед ударным слогом звучат менее отчётливо, а гласные после ударного слога настолько скрадываются, что при быстром темпе речи почти не произносятся.

Этими свойствами русского ударения объясняется одна из новых типов рифм, введённых в русскую поэзию Маяковским, — неравносложная, в которой один из неударных слогов после ударения выпадает.

Восхищаюсь неравносложной рифмой Маяковского и использую её в своих стихах с удовольствием.

Новая рифма, созданная Маяковским и его соратниками, отличается от рифмы поэзии XIX века не тем, что это рифма «неточная», а именно тем, что это — новая система рифмовки, основанная на совершенно иных принципах, чем рифма классическая.

Классическая рифма требует совпадения ударной гласной и звуков *после неё*. Совпадение согласного до ударения необязательно. Новая же рифма предусматривает совпадение ударного гласного и согласного *перед ним*. А совпадение звуков после ударения необязательно.

Грубо говоря, в классике тяготеет к тождеству конец слова, а в новой рифме — начало. По этому принципу построены все неравносложные рифмы Маяковского двух основных разновидностей с выпадением безударного слога в середине и отсечением конечных безударных слогов.

Примеры первого типа у Маяковского: *Врубель — в рубль, только — столика, плятятся — пальцы, потомки — томики*.

Примеры второго типа: *Тамбовы — утрамбовывая, папахи — попахивая, простая — простаивая*. Более простой разновидностью этого типа являются мужские рифмы, в которых отпадает один или несколько замыкающих согласных в последнем слоге одного из рифмующихся слов: *статут — простоту, ЧеКа — щекам, западня — поднять, столбцы — цифр, колесá — Александр, уме — инструмент, октября — обряд*.

Маяковский впервые в русской поэзии начал систематически применять в рифме сопоставления:

звонких согласных с глухими (б — п, г — к, з — с, ж — ш, ч — дж, ц — дз), например: *сия — себя, ропоте — попробуйте, блокада — плаката, изгадили — богоискатели, боку́ — бегу́, около — догола, колесе — Колизей, прессом — обрезом, уже — душе, кашица — кажется, деваться — Цивцивадзе;*

согласных, сходных по звуковому эффекту или месту образования (м — н, л — р): *по пятам — капитан, возни — возьми, пролетали — пролетарий, ты легла — телеграмм;*

согласных разных категорий (ф — х, з — ц): *икаф — мешках, груз — Вера-Круц;*

твёрдых и смягчённых согласных: *долби́т — лбы, Невы — броневик, хлебов — любовь, зал — нельзя, ворся́ — Версаль, поспят — вспать, темь — систем, штаны — гражданин, жаль — кинжал, вторь — мотор*.

Вслед за Маяковским все эти типы рифм стали употреблять и культивировать и другие поэты. Например, Кирсанов: *толпа — столба, ропота — работа, для вида — деловито, берегла — река, косы — колхозы, фуража — хороша, испелим — цеппелин, Берлин — забурлил, город — наколот, теплица — Тифлиса, гудя — куда*. Асеев: *опыта — добыто, ладилы — соглашатели, ладоши — молодёжи, копошится — Абашидзе, губами — Кубани, гремела — примером, притяжал — партизан, вкуса — влекутся, скупей — купе*. Сельвинский: *трупы — трубы, комбината — надо, стога́ — строка, бризы — кипарисы, падишах — надежа, гравия — биография, пополам — план, весы — мертвецы, меня — имена*. Пастернак: *доцатый — пощады, обшлага — башлыка, магазин — зим, высыхали — Сахаре, прошипел — Шопен, зарниц — обернись, позвать — фосфат*. Широко используют такого рода рифмы и современные поэты.

Маяковский узаконил и тип рифм, в которых выпадает один из группы замыкающих согласных (обычно плавные звуки — л, р, носовые — м, н): *несясь — ренессанс, чёрт — расчёт, шёлк — щёк, такой же — кожей, размахалось — хаос, шикую — машинку, наши — маршей, вожжи — твёрже, принца — бриться, по колени — бакалейный*.

Есть у Маяковского и вообще не совпадающие, контрастные замыкающие согласные: *звеном — венок, хвостом — восток, фитиль — летит*.

Несовпадение согласных Маяковский обычно компенсирует сложной системой звуковых повторов, пронизывающих всё строение строфы:

*Дым над морем —*

*пух как будто,  
продолжая пререкаться,  
это  
    входят  
яхты  
в бухты,  
подвозя американцев.*

В рифмовке будто — бухты не повторяется звук «х», поэтому автор использует его до рифмы — в слове «пух», при этом параллельно в рифмуемой строке — в слове «бухты».

Все рассмотренные разновидности новой рифмы Маяковского обнаруживают одну общую тенденцию: возможно более полное подобие обоих рифмующихся слов в предупредительной части. Доведённая до предела, эта тенденция зачастую приводит к омонимической, каламбурной рифме: *недѣлям — не делим, цоколе — цокали, надень — ни на день, доконала — до канала, у души — удуши, икот — и кот, от Брюсселя — обрусели, или нос — Иллинойс, нег — негр, Патагонии — потогонные, нагло — наголо.*

**Задание:** подберите неравносложную рифму к слову *сорока*.

## РАСПОЛОЖЕНИЕ РИФМЫ В СТИХЕ

По расположению в стихе рифмы бывают концевые, начальные и внутренние. Большинство поэтов используют концевые рифмы — звуковые повторы клаузул:

*В темном зеркале сонной реки  
Отражаются леса полоски,  
Колыхаются ветки, листки,  
Как прожилки, белеют берёзки.(25)*

В приведённом примере способ рифмовки строк традиционный — перекрёстный. Он самый употребительный в русской поэзии. По положению в строфе концевая рифма может быть также смежной:

*Тебе пошло бы платье подвенечное  
С улыбкой беззаботною, беспечною,  
И чтоб сияли карие глаза,  
И чтоб вокруг лучились образа.(25)*

Или *охватной* (опоясанной):

*Бессильны иногда слова  
Поведать самое святое.  
И даже страстный взгляд порою  
Все чувства выразит едва.(25)*

**Задание:** напишите четверостишие любым стихотворным размером с перекрёстной рифмовкой.

В стихотворной речи можно рифмовать не только концы строк, но и их начала.

*Начальная рифма* — это рифма, находящаяся не в конце стиха, как это принято, а в начале его:

*Ламы,  
а вы ничего себе внешне —*

крупные парни...

**В храме**

во время моления  
гул,  
как в Центральной бане.

**Пряно**

и горьковато  
по углам дымит можжевельник.

**Плавно**

в жилистых пальцах  
колокольчики  
ламы вертят.

**Бухают**

в барабаны священные  
зло и безжалостно!..

**Букою**

восседает администратор  
этого джаза.(19)

В следующем примере рифмуются конец первой строки с началом второй, конец второй строки с началом третьей и т. д. («полнолунием — колдунья», «мило — светила» и т. д.):

*Вчера еще я бредил полнолунием,  
Колдунья круглолицая мне мило  
Светила фантастической лампадой  
В награду за страдания мои.  
Твои такие нежные признанья  
В терзанья постепенно превратились,  
Разбились на мельчайшие осколки,  
Умолкли безнадежно, навсегда.(25)*

Существует и более сложный способ рифмовки:

*Когда мне плохо, я пишу стихи...  
Тихи на Лене сумерки и ночи.  
Бормочет ветер листьями ольхи,  
Лихие мысли гонит между прочим.*

*Когда мне плохо, я стихи пишу.  
Спешу забыться в образах и строчках,  
Росточек боли рифмою глушу,  
Крошу пером невзгоды на кусочки.*

*Когда мне плохо, помогает труд...  
Ждут не дождутся ели, словно свечи,  
У речки: на закате их, как трут,  
Зажгут собою облака-сердечки.*

*Бывает очень плохо иногда.  
Страдая, я в природу «убегаю».  
И знаю: вспыхнет среди туч звезда...*

*Когда мне плохо, я стихи слагаю.(25)*

В приведённом стихотворении, помимо традиционного перекрёстного способа рифмовки («стихи — ольхи», «ночи — между прочим»), внутри каждой строфы конец первой строки рифмуется с началом второй, конец второй — с началом третьей, конец третьей — с началом четвёртой («стихи — тихи», «ночи — бормочет», «ольхи — лихие»).

*Внутренняя рифма* — это слова в середине стиха, рифмующиеся или с конечными рифмами, или между собой. Внутренние рифмы, используемые совместно с обычными конечными, украшают ткань стихотворения, делают его богаче и музыкальнее:

*Ёлки, сосёнки  
Зелёные, колючие.  
В посёлочке девчоночки  
Весёлые, певучие.*

В приведённом примере, взятом из народной поэзии, внутренние рифмы «ёлки — сосёнки» и «посёлочке — девчоночки» сочетаются с концевой рифмой «колючие — певучие».

Вот ещё один пример использования внутренней рифмы:

*В твоих песнопениях — яркие краски:  
Русалочьи ласки и детские сказки;  
В них трещины молний трепещут огнем,  
Грохочет, хохочет раскатистый гром.(25)*

В этом четверостишии помимо концевых рифм использованы внутренние рифмовки «краски — ласки», «трещины — трепещут» и «грохочет — хохочет».

*Панторím* — стихотворение или часть стихотворения, в котором почти все слова рифмуются между собой:

*Шумели, сверкали,  
И в дали влекли,  
И гнали печали,  
И пели в дали.(8)*

В то же время существует полурифмованный, или так называемый *холостой стих*, где отдельные строки остаются «холостыми»:

*Сидел рыбак весёлый  
На берегу реки;  
И перед ним по ветру  
Качались тростники.(3)*

Если же в стихотворении вообще не употребляется рифма (но присутствует ритм), то такой способ построения текста называется *белым стихом*:

*Спасет ли нас поэзия? Не знаю.  
Зачем она приходит в лунный час?  
Чтоб достучаться до того, кто ловит  
Ее прикосновения в ночи?(25)*

В приведённом примере рифм нет, но строфа «держится» на перекрёстном использовании женских и мужских клаузул. Отказ от рифмы хоть и обедняет

стихотворение, но иногда автор идёт на это намеренно, подчёркивая этим самым приоритет содержания.

Есть в русской литературе редкие примеры произведений, написанных так называемой *ритмической прозой*. Вспомните хрестоматийные «Песню о Соколе» и «Песню о Буревестнике» М.Горького. Фактический это белый стих, лишённый членения на стихотворные строки. Таким же образом написан роман-поэма А.Белого «Маски», напечатанный, по признанию автора, «прозой» лишь в целях экономии бумаги.

Рифма — не догма в стихотворении. Помните о том, что в поэзии первично содержание, а не форма. Отказ от рифмы, использование неточных, банальных или даже однокоренных рифм — всё это может быть компенсировано безупречным содержанием, лёгкостью звучания, глубоким смыслом, образностью или звукописью.

## ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА

Вынесенные в рифму слова специально рассчитаны на соотнесение и звуковое, и смысловое. Звук и смысл в рифме как бы сливаются в единое целое. Но и внутри стиха такие сближения постоянны. В стихе мы гораздо обострённее чувствуем слово на звук. Звучание, звукопись помогает поэту оформить свою мысль, точнее и отчётливее её выразить.

Наиболее простая форма звукового построения стиха (звукописи) — *аллитерация*, то есть специальный подбор слов с одинаковыми согласными звуками. В аллитерации, как правило, участвуют согласные звуки в начале слова и примыкающие к ударному гласному:

*Вечер. Взморье. Вздохи ветра.*

*Величавый возглас волн.*

*Близко буря. В берег бьётся*

*Чуждый чарам чёрный чёлн.*

*Чуждый чистым чарам счастья,*

*Чёлн томленья, чёлн тревог*

*Бросил берег, бьётся с бурей,*

*Ищет светлых снов чертог. (8)*

В этом примере две первые строки аллитерированы на «в», третья — на «б», четвёртая, пятая и шестая — на «ч», седьмая — на «б». Поэт не случайно использовал в своём стихотворении эти звуки. Именно они помогают нам ярче и явственнее представить изображённую картину: повторяющийся звук «в» — завывание ветра перед бурей, звук «б» — бьющуюся о берег лодку, а таинственно звучащее «ч» — тревожную песню прибоя и общее настроение стихотворения.

Если поэт намеренно повторяет в стихотворении гласные звуки, то такой приём называется *ассонанс*. В ассонансе участвуют только ударные гласные. В приведённом выше примере поэт наиболее часто употребляет звук «о» («ё»), который также помогает передать автору завывание ветра: «взморье — вздохи — возглас — волн — бьётся — чёрный — чёлн — чёлн — чёлн — бросил — бьётся — снов — чертог».

Ещё более выразительной звуковую ткань стиха делают *звуковые повторы* — повторяющиеся сочетания гласных и согласных звуков. В приведённом выше примере звуковых повторов несколько: «вечер — ветра — величавый», «возглас — волн», «чёрный — чёлн», «чарам — счастья». Звуковые повторы словно бы скрепляют слова в строках круговой порукой, превращая текст стихотворения в единый «звучащий» монолит.

Приведённое в качестве примера стихотворение Константина Бальмонта «Чёлн томленья» стало притчей во языцех у всех литературоведов. В своё время поэт поразил

современников этим стихотворением, в котором, по их мнению, нарушил чувство меры с аллитерацией. С тех пор так повелось — приводить это стихотворение в качестве негативного примера — как *не надо* пользоваться приёмом аллитерации. Я не считаю приведённое стихотворение Бальмонта неудачным. В нём есть своё очарование и лёгкость, оно прозрачно по содержанию.

Многие поэты экспериментируют с формой. И не всегда удачно. Стихи Андрея Вознесенского, например, где он чрезмерно увлекается аллитерацией, игрой в слова и другими формальными изысками, представляются мне менее удачными экспериментами, нежели «Чёлн томленья» Константина Бальмонта.

Приведу ещё один пример использования звукописи:

### ПОЛНОЛУНИЕ

*Ты юркнула ко мне под одеяло,  
Прижалась, возбужденно щебеча,  
Лицо твое глазами засияло  
Под пятнышками лунного луча.*

*Я сразу опьянел. Мне стало жарко  
От радостного женского тепла.  
Луна, прильнув к окну, горела ярко  
И свет к нам фантастический лила.*

*Под светом этим вспомнил я о чуде —  
О статуе, что как-то ожила:  
Ты мраморной казалась. Твои груди  
Луна осеребрила добела.*

*Мы плыли в полнолуние, пылая,  
В полночный, полночувственный полёт.  
И тень на нас бросал, благословляя,  
Крестом своим, оконный переплёт...(25)*

Подчеркнуть тему и некоторую фантастичность нарисованной картины в данном стихотворении помогают аллитерация на звуки «п», «л», «н» и ассонанс на радостный, позитивный звук «а» («я»): «одеяло — прижалась — щебеча — глазами — засияло — пятнышками — луча — сразу — стало — жарко — радостного — тепла — луна — ярко — лила — статуе — как-то — ожила — мраморной — казалась — луна — добела — пылая — бросал — благословляя».

Сочетание «плывущих», словно луна по ночному небу, согласных звуков «п», «л» и «н» и яркого гласного звука «а» («я») создают особое настроение, дополняя и усиливая нарисованную картину. Звуковые повторы «лунного — луча», «сразу — жарко — радостного», «луна — прильнув», «прильнув — окну», «светом — этим», «плыли — пылая», «полнолуние — полночный — полночувственный — полёт» ещё больше усиливают ощущение «полночного полёта».

### СТРОФА. ВИДЫ СТРОФ

СТРОФА́ — сочетание двух или нескольких стихотворных строк, объединённых или системой рифм и общей интонацией, или только общей интонацией, обычно повторяющейся в стихотворении. В зависимости от количества стихов в строфе различают: двустишие (дв́стих), трёхстишие (трёцёт), четверостишие (катрén),

пятистишие, шестистишие (секстина), восьмистишие (октава), девятистишие (нона), десятистишие (дэцима) и др.

Повторяющиеся сочетания различных строф в стихотворении создают новые, сложные строфы — рондо, сонет, триолет.

Таким образом, строфа представляет собой своеобразное построение фразы, особую форму интонационно-синтаксической организации стихотворной речи, начиная от простого предложения и кончая сложным периодом, дающим возможность поэту изобразить сложные человеческие переживания, жизненное событие с его деталями, развёрнутый пейзаж и т. п.

Строфичность придаёт стихотворному произведению композиционную целостность, внутреннюю тематическую законченность и метрическое единство.

В зависимости от характера повествования, требующего то более, то менее сложной организации фразы, поэт использует ту или иную строфу для своего произведения. В поэмах обычно обращаются к сложным строфам, а в коротких лирических стихотворениях — к простым.

Для упрощения разговора о строфах рифмующиеся между собой стихи обозначают одинаковыми буквами. При этом строчными буквами обозначают стихи с мужскими рифмами, а прописными — с женскими.

В русской поэзии господствуют простые строфы. Простейшая форма строфы — *двустиишие*:

*Гляжу, как безумный, на чёрную шаль,  
И хладную душу терзает печаль.*(1)

Схема построения рифмовки в данном двустиишии *аа*.

**Задание:** допишите строчку к заданной строке по схеме *аа*: *Когда мне было десять лет,* чтобы получилось двустиишие.

**ЧЕТВЕРОСТИШИЕ** — самая популярная в поэзии всех народов и в русской поэзии строфа. Схем рифмовки в четверостишии несколько.

Вот четверостишие со смежной схемой рифмовки *ААбб*:

*Изысканность русской медлительной речи,  
Неистово-страстный, безумно-беспечный,  
Влюбленный в прекрасное, в солнечный свет,  
Безрадостность даже облекший в сонет.*(25)

Вот четверостишие с перекрёстной схемой рифмовки *аБаБ*:

*Кувшинки, солнечный сироп,  
Лес, птичьи перепалки  
И смех резвящейся взахлеб  
Купальщицы-русалки.*(25)

Вот четверостишие с охватной схемой рифмовки *аББа*:

*Рождается внезапная строка,  
За ней волною катится другая,  
И третья, на вторую набегая,  
Летит, неотвратима и легка.*(25)

Разумеется, это не все формы четверостишия. В катрене могут рифмоваться все стихи между собой; могут быть зарифмованы три стиха, а один оставлен холостым; могут

рифмоваться две строки, а две оставлены холостыми. Ну и, самый последний вариант — четверостишие белого стиха:

*Я пришла к поэту в гости.  
Ровно полдень. Воскресенье.  
Тихо в комнате просторной,  
А за окнами мороз.*(13)

Строфа в таком стихотворении будет держаться на повторяемости клаузул: три женских — одна мужская.

**Задание:** допишите две строчки к написанному вами в предыдущем задании двустихию, чтобы получилось четверостишие со схемой рифмовки *aaBB*.

Вариантов строф бесконечно много, поэтому я перечислю лишь наиболее употребительные из них. Среди пятистиший популярнее всего те, которые представляют собой как бы расширенное четверостишие с перекрёстной рифмовкой *АБААб*:

*Октябрь — и лужи побелели,  
Стеклом покрывшись ледяным.  
Вдруг стали голубыми ели:  
Заиндевели, похорошели,  
Красуясь мехом дорогим.*(25)

Шестистишия чаще всего или распадаются на две части — 4+2 (к примеру, *АБАБВВ*), или же, наоборот, стремятся к единству (*aaBввB* или *АБвАБв*).

Вот как может выглядеть восьмистишие (*АААбВВВб*):

*Иосиф Бродский — крепкая брага.  
Куда уж нам до хмельного мага:  
У нас во флягах — одна бодяга  
Без заморочек.  
Бродский — небред сивой кобылы,  
Бродский — не хрип придушенной силы:  
На серп и на молот найдутся вилы  
Железных строчек.*(25)

Вот ещё один вариант — итальянская октава (*аБаБаБвв*):

*Как весело стихи свои вести  
Под цифрами, в порядке, строй за строем,  
Не позволять им в сторону брести,  
Как войску, в пух рассыпанному боем!  
Тут каждый слог замечен и в чести,  
Тут каждый стих глядит себе героем,  
А стихотворец... с кем же равен он?  
Он Тамерлан иль сам Наполеон.*(1)

Из десятистиший следует назвать одическую строфу, которой, по французской традиции, писалось большинство од XVIII века (*АбАбВВгДдг*).

Разумеется, следует отметить и 14-строчную онегинскую строфу, созданную Пушкиным специально для романа в стихах и с тех пор вошедшую в поэтический обиход. Она построена по схеме *АбАбВВггДдгДжж*.

Самая популярная 14-строчная строфа — сонет, но сонет является самостоятельным стихотворением, поэтому о нём мы поговорим позднее.

## ПРИЁМЫ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ. ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ.

Поэтическая речь обладает целым рядом особенностей построения текста, в первую очередь это обусловлено тем, что поэтическая речь — это система повторов. В поэзии, в отличие от прозы, повторы приветствуются в любом виде. В поэзии активно используются и так называемые *стилистические фигуры* — необычные обороты речи, особое её синтаксическое построение, к которым прибегает поэт для усиления выразительности художественного слова.

Самый простой вид повтора в стихах — *анáфора*, или *единоначáтие* — стилистический приём, заключающийся в повторении родных звуков, слов, синтаксических или ритмических повторений в начале смежных стихов или строф.

Анафора может быть *звуковой*:

*Полнолуние бледным саваном  
Покрывает почивший день.  
Кто же дал эту власть и право нам —  
Возноситься до Бога самого,  
Под его неземную сень?(25)*

Анафора может быть *лексической*:

*Пока рассвет рассеивает лень,  
Пока поют лесные птицы где-то,  
Пока закат заканчивает день —  
  
Что б ни случилось, есть на все ответы.  
Сознание не съедет набекрень,  
Пока в нем сочиняются сонеты.(25)*

Анафора может быть *синтаксической*:

*Он вынес все позорные столбы,  
Он выстоял под пулями насмешек,  
Не сгинул под ударами судьбы,  
Не растерял себя в аду ночлежек.(25)*

Анафора может быть *строфической*:

*Вдохновение — божий бальзам,  
Откровенное свыше прозрение.  
Наши мысли спускаются к нам,  
Превращаясь в стихи-озарения.*

*Вдохновение — свет волшебства  
В поэтических строчках, что сразу нам  
Преподносят Вселенной слова,  
Прикасаясь космическим разумом.*

*Вдохновение — ветер с небес,*

*Дуновение в парус сознания  
И одно из известных чудес  
Непостигнутого мироздания.(25)*

Анафора может быть *строфико-синтаксической*:

***Мне бы только увидеть тебя**  
И в галактике глаз раствориться,  
В поцелуях любви утопиться  
И забыть про весь мир и себя.*

***Мне бы только услышать тебя,**  
Улетая все выше и выше,  
Чтобы слушать тебя — и не слышать,  
Обезуметь от счастья, любя.*

***Мне бы только прижаться к тебе**  
И тобой от души надышаться  
До дурманящих галлюцинаций.  
А потом — покориться судьбе...(25)*

В отличие от анафоры *эпифора* — повторение конечных звуков в словах:

*Шумели, сверкали и к дали влекли,  
И гнали печали, и пели вдали... (8)*

*Вечером синим, вечером лунным  
Был я когда-то красивым и юным. (17)*

Рассмотрим ещё один основанный на повторе приём поэтической речи — *параллелизм*.

**ПАРАЛЛЕЛИЗМ** — композиционный приём, подчёркивающий структурную связь элементов стихотворения. Наиболее распространён *синтаксический параллелизм* — соблюдение одинаковой структуры строк или предложений в стихотворении:

*В синем море волны хлещут,  
В синем небе звёзды блещут.(1)*

В приведённом выше примере обе строчки построены синтаксически одинаково: распространённое дополнение — подлежащее — сказуемое. В следующем примере сходное строение имеют три строки четверостишия:

*Изыск — фантастическое средство,  
Шарм — залог желанной «высоты»...  
Мода — это вечное кокетство,  
Родственница женской красоты.(25)*

*Ритмический параллелизм* выражается повторением ритмического рисунка в стихотворении:

*Я не знаю, // что со мною:  
Почему так горько стало*

*После встречи // с красотой,  
После выпитой мечты?(25)*

В приведённом четверостишии рифмующиеся первая и третья строки имеют цезуру, а вторая и четвёртая строки — нет.

Более сложный вид параллелизма — *звуковой параллелизм*:

*Вот оно, нестерпимое счастье —  
В **точках родинок** тело обнять.  
**Ночка-родина**, сквозь все напасти  
Образ твой — для души благодать...(25)*

Редкий вид параллелизма — *сímплока*.

СИМПЛОКА — фигура синтаксического параллелизма в смежных стихах, у которых одинаковые начало и конец при разной середине или наоборот — разные начало и конец при одинаковой середине. Вот пример симплоки первого вида из народной поэзии:

*Во поле **берёзонька** стояла,  
Во поле **кудрявая** стояла.*

Вот пример симплоки второго вида из произведения В.Лебедева-Кумача:

*Молодым **езде** у нас дорога,  
Старикам **езде** у нас почёт.*

Изысканный вид повтора — *кольцо*.

КОЛЬЦО — композиционно-стилистический приём, заключающийся в повторении в конце стихотворной строки (строфы или всего произведения) начальных слов или отдельных звуков.

Вот *звуковое кольцо* в одной строке:

***Ты** — источник его **красоты**...(25)*

Весьма популярно *лексическое кольцо* в смежных или соседних строках:

***Подарю** я шаль из Хоросана  
И ковёр ширázский **подарю**... (17)*

Вот пример *строфического кольца*:

***Я всё с тобой**, когда рука неволи  
Владеет мной —  
И целый день, туманно ли, светло ли,  
**Я всё с тобой**...(4)*

А вот пример кольца в целом стихотворении:

***Ночь, улица, фонарь, аптека,**  
Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи ещё хоть четверть века —  
Всё будет так. Исхода нет.*

*Умрёшь — начнёшь опять сначала,  
И повторится всё, как встарь:  
Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь.*(11)

Нечастый в поэзии вид повтора — *стык*:

*О, весна без конца и без краю —  
Без конца и без краю мечта!* (11)

Рассмотрим и другие распространённые в поэзии приёмы и стилистические фигуры. **ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ** — стилистическая фигура, состоящая в том, что при описании животных или неодушевлённых предметов они наделяются человеческими чувствами, мыслями и речью:

*Всё вокруг — в горячей пестроте.  
В небе — огневые облака.  
Ели очумелые — и те  
Просят у заката огонька...*(25)

**ИНВЕРСИЯ** — необычный порядок слов в предложении. Этим поэтическим приёмом нужно пользоваться осторожно. Неумелое использование инверсии может повредить содержанию. При правильном применении необычная расстановка слов в предложении позволяет сделать акцент на нужном слове, подчеркнуть его, придать речи своеобразию и большую выразительность:

*И долго **милой Мариулы**  
Я имя нежное твердил.*(1)

Грамматически правильным был бы такой порядок слов в этом предложении: «И я долго **твердил** нежное имя милой Мариулы». Но в таком случае главный интонационный акцент падает на слово «твердил». Перестановкой слов поэт добивается смещения необходимого ему акцента на словосочетание «милой Мариулы».

*Пусть улыбка золотою рыбкой  
Заплывёт в **души моей сосуд**.  
Как икону, образ твой с улыбкой  
Я в себе блаженно понесу...*(25)

В приведённом примере инверсия во второй строке работает на образ, созданный в последующих строках, она помогает более зримо представить этот самый сосуд (на который перенесён акцент) с золотой рыбкой, который блаженно, как икону, понесёт в себе лирический герой.

А вот — пример неудачного использования инверсии:

*Цветок шиповника в расселине,  
Меж туч луны **прозрачный чёлн**...* (10)

Здесь получается «меж туч луны», а не «прозрачный чёлн луны». Такой двусмысленности в поэзии следует избегать.

**АНТИТÉЗА** — оборот поэтической речи, в котором для усиления выразительности резко противопоставлены прямо противоположные понятия, мысли, черты характера действующих лиц:

*Они сошлись. Волна и камень,  
Стихи и проза, лёд и пламень... (1)*

**БЕССОЮЗИЕ** — оборот поэтической речи, который состоит в пропуске между словами и предложениями соединительных союзов. Их отсутствие придаёт речи стремительность и выразительность:

*Швед, русский — колет, рубит, режет.  
Бой барабанный, клики, скрежет.  
Гром пушек, топот, ржанье, стон... (1)*

**МНОГОСОЮЗИЕ** — оборот поэтической речи, который состоит в намеренном увеличении количества союзов в предложении, благодаря чему выделяются отдельные слова, замедляется интонация и усиливается выразительность речи:

*И скучно, и грустно, и некому руку подать... (3)*

**ГРАДА́ЦИЯ** — оборот поэтической речи, состоящий в группировке определений с усиливающимся или уменьшающимся значением:

*Я вою зло в ночные выси,  
Я скорбно Господа молю.  
Я слаб. Я жалок. Я зависим  
Лишь потому, что я люблю. (25)*

**ПЕРЕНО́С (АНЖАМБЕМА́Н)**– перенесение окончания законченного по смыслу предложения из одной стихотворной строки или строфы в другую, следующую за ней. Перенос вызывается несовпадением стихотворной строки с синтаксическим строением фразы и определяется тем, что постоянная в стихе ритмическая пауза, заканчивающая стих, не совпадает с паузой, обычной в нашей речи, отделяющей одно предложение от другого.

Неожиданный разрыв фразы этой ритмической паузой с большей силой подчёркивает окончание предложения, делает поэтическую речь порывистой, напряжённой, выразительно передавая самые различные смысловые оттенки речи:

*Вот ближе! Скачут... и на двор  
Евгений! «Ах!» — и легче тени  
Татьяна прыг в другие сени,  
С крыльца во двор и прямо в сад,  
Летит, летит; взглянуть назад  
Не смеет; мигом обежала  
Куртины, мостики, лужок,  
Аллею к озеру, лесок,  
Кусты сирень переломала,  
По цветникам летя к ручью,  
И, задыхаясь на скамью*

*Упала... (1)*

ОКСИМОРОН — сочетание контрастных по значению слов, создающих новое понятие или представление, например, «сухое вино», «честный вор» и т. д. Поэтической речи оксиморон придаёт особую выразительность:

*Кого позвать мне? С кем мне поделиться  
Той **грустной радостью**, что я остался жив. (17)*

А вот ещё один пример мастерского использования оксиморона:

*Февраль, прошу, опять развесь  
Канву ажурную.  
Расставь силки, пропой нам песнь  
Свою амурную.  
**Исчадием прекрасным** будь,  
**Святым проклятием.**  
Прекрасна тайна, а не суть.  
И только холодно чуть-чуть  
Перед объятием.(24)*

ПУА́НТ — стилистический приём, выражающийся в неожиданной, сильной концовке. Это могут быть остроумное выражение, афористическая мысль или неожиданный вывод. Сильная концовка может «спасти» посредственное в целом стихотворение, придать ему смысл и самоценность. Ну а если пуант «венчает» сильное стихотворение, то это делает его поистине шедевром:

*Стонут лоси  
В тишине сонной.  
Нарисована тайга мелом.  
И восходит  
Над землёй солнце,  
Зябко кутаясь  
В туман белый.*

*На серебряной трубе  
Соло —  
Птица крыльями  
В снегу плещет.  
По прогнозам в ноябре —  
Сорок.  
По термометру —  
Ещё хлеще.*

*Откричали журавли трубно,  
Отвели на юг свои части...  
Если я тебе сказал:  
«Трудно», —  
Это значит —  
Я вполне счастлив.(20)*

Образ, который автор приберегает на конец стихотворения, тоже может сыграть роль пуанта:

*Ночь неизбежно близка.  
В этой звенящей тиши  
Штопором лезет тоска  
В мягкую пробку души.(25)*

Я перечислил далеко не все стилистические фигуры и приёмы поэтической речи, а лишь основные. Классифицировали и дали названия фигурам ещё древнегреческие поэты, со временем некоторые из греческих терминов обрели русский эквивалент названия (но суть осталась та же), некоторые вышли из употребления, появились новые. В эпоху Возрождения, барокко и классицизма фигуры культивировались в литературе сознательно — их обилие считалось признаком поэтического стиля. Но затем было замечено, что и сама разговорная речь изобилует ими не меньше. В XIX — XX веках фигуры перестали изучаться, употребление их в литературе стало бессознательным. Заново переосмыслить опыт старинной теории фигур на основе понятий современного языкознания — важная задача литературоведения.

## СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА

### ЛИРИКА

Содержание и форма — неразрывно связанные друг с другом понятия, говорящие о том, что сказано в художественном произведении (содержание) и как это сказано (форма). Даже самое простое чувство или мысль нужно уметь правильно выразить в слове, чтобы донести это чувство до читателя в том виде, в каком оно возникло в голове автора. И если читатель, прочитав текст, пережил те же тончайшие оттенки чувств, которые владели автором, значит, последний со своей задачей справился.

Разным может быть содержание стихотворного произведения, разными могут быть мысли и чувства, которые старается выразить автор.

Содержание в поэзии — это две её составляющие: мысль и образность. На весах ценности две составляющие, разумеется, перетягивают третью (форму), поэтому содержание в поэзии первично, а форма — вторична. Впрочем, здесь есть одна оговорка: не следует забывать, что форма поэтического произведения тоже может быть содержательной. Форма способна влиять на содержание либо дополнять его.

Литературные произведения можно условно разделить на три рода: эпические, драматические и лирические. В отличие от эпоса и драмы, где главные герои показаны как люди, не идентичные автору и действующие в объективных обстоятельствах жизни, в произведениях лирических главное лицо — сам автор, а место действия — его внутренний мир.

Лирика — особый способ художественного мышления и осмысления жизни. Лирику можно определить как выражение сокровенных переживаний и в искусстве, и в повседневной жизни. Но, конечно, не каждое «переживание» — уже лирика. Передача всего прочувствованного и осмысленного должна быть художественно оформлена, получить эстетическое выражение в ритме, лексике, синтаксисе, интонационных паузах и повторах. И хотя внутри каждого из нас «сидит» лирик, не каждому дано найти слова для выражения охватившего его чувства. Всякий когда-нибудь возвышался душою, глядя на бескрайнее весеннее небо, но только Тютчев мог сказать:

*А небо так нетленно-чисто,  
Так беспредельно над землёй...*

*И птицы реют голосисто  
В воздушной бездне голубой...*

Чаще всего лирика выражается в стихах, которые обладают ритмом и мерой. Они похожи на музыку и самой гармонией своей способны выражать то, что происходит порой в душе человека. Музыкальность стиха — важный компонент его лиричности. Лирическое выражение переживаний обращено не только к житейскому опыту читателя, но и к его литературной памяти. Слова, фразы, мотивы произведений поэтов прошлых эпох оживают в лирике новых времён. И чтобы понимать конкретный лирический текст, надо хорошо знать лирику разных времён и народов.

Человек, хорошо знакомый с лирикой, легко различает неповторимое своеобразие лирики Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Тютчева, Блока, Маяковского, Твардовского, Пастернака, зарубежных поэтов.

Художественные образы любого произведения, в том числе и лирического, обобщают явления жизни, через индивидуальное, личное переживание выражают мысли и чувства, характерные для многих современников. Так, например, в «Думе» Лермонтов выразил чувства целого поколения людей своего времени. Всякое личное переживание поэта только тогда становится фактом искусства, когда оно является художественно совершенным выражением чувств и мыслей, типичных для многих людей. Лирике свойственны и обобщение, и художественный вымысел. Чем более талантлив поэт, тем богаче его духовный мир; чем более глубоко он проникает в мир переживаний других людей, тем больших высот достигает и в своём лирическом творчестве.

Читая одно за другим стихотворения поэта, мы при всём многообразии устанавливаем их единство в восприятии мира, в характере переживаний, в художественном выражении их. В нашем сознании создаётся законченный образ лирического героя.

Лирический герой — это образ того героя в лирическом произведении, переживания, мысли и чувства которого отражены в нём. Он отнюдь не идентичен образу автора, хотя и отражает его личные переживания, связанные с теми или иными событиями его жизни, с его отношением к природе, общественной жизни, людям. Свообразие мироощущения, миропонимания поэта, его интересы, особенности характера находят соответственное выражение в форме, в стиле его произведений.

## МЫСЛЬ

Мысль — это то, о чём говорится в стихотворении в совокупности с тем, что хотел сказать и донести до читателя автор. То, о чём вы прочитали, и могли бы пересказать своими словами. Термин это условный, авторский, по этой причине вы не найдёте его в литературоведческих словарях. Обычно литературоведы разделяют два термина: *тема* — то, о чём говорится в стихотворении и *главная мысль* — то, что хотел сказать и донести до читателя автор.

О чём может рассказывать лирическое стихотворение? Да о чём угодно! Любое движение вашей души, любое переживание могут составить основную мысль вашего стихотворения. И вряд ли этот раздел требует особого разговора, отдельной главы, многочисленных примеров. Это и так всем ясно. Лирику часто классифицируют по темам: любовная, гражданская, пейзажная, философская, историческая, военная, городская, светская... Это удобно, но, пожалуй, слишком упрощает смысл произведений. Античные элегии, сонеты эпохи Возрождения, народные фольклорные песни и современные образцы лирики не похожи и неповторимы ни по своему содержанию, ни по форме.

О чём может сказать автор в своём стихотворении? О чём угодно! О том, как замечательно жить на этом свете, как здорово любить, как печально недопонимать друг друга, о тщетности бытия; о том, что за всё в этой жизни приходится платить...

Основная жанровая форма лирики — *стихотворение*.

Содержание, как я уже говорил, состоит из мысли и образности. Наполнить содержание можно за счёт обеих составляющих, а можно лишь за счёт одной из них.

Если представить стихотворение в виде дерева, то ствол в нём будет мыслью, а образность — кроной (ветвистой частью вместе с листвой). Можно ли представить дерево без ствола? Да, можно. Есть такие деревья с очень разветвлённым стволом. И есть стихи, не содержащие глубокой философской мысли, например, просто описывающие природу с применением ярких, удачных образов. Именно эти образы будут составлять ценность содержания такого стихотворения.

Можно ли представить дерево без кроны? Да, есть такие деревья, которые почти лишены кроны. Кроме того, зимой многие деревья теряют листву — большую часть своей кроны. Бывает, что стихотворение не содержит в себе никаких образов, и главную ценность его содержания составляет именно глубокая мысль. И именно она делает это стихотворение шедевром. В качестве примера можно привести знаменитое пушкинское «Я вас любил...». Или замечательный сонет Ивана Бунина «На высоте, на снеговой вершине...»:

*На высоте, на снеговой вершине,  
Я вырезал стальным клинком сонет.  
Проходят дни. Быть может, и донине  
Снега хранят мой одинокий след.*

*На высоте, где небеса так сини,  
Где радостно сияет зимний свет,  
Глядело только солнце, как стилет  
Чертил мой стих на изумрудной льдине.*

*И весело мне думать, что поэт  
Меня поймёт. Пусть никогда в долине  
Его толпы не радуется привет!*

*На высоте, где небеса так сини,  
Я вырезал в полдневный час сонет  
Лишь для того, кто на вершине.*(9)

В основе этого стихотворения лежит глубокая мысль: для того, чтобы в полной мере оценить творчество мастера, надо вместе с ним подняться на вершину по ступенькам мастерства — увидеть, прочувствовать, осознать всё-то, что вложено в стихотворные строки. Поэту не обязательно признание толпы — достаточно того, что его поймёт и по достоинству оценит другой поэт. Корифей пишет не для толпы, а «лишь для того, кто на вершине».

Едва ли не любое душевное движение человека имеет свою поэтическую сторону. Важно лишь, насколько убедительно и трепетно, насколько взволнованно и искренне вы выражаете свои мысли. По мнению Евгения Винокурова, самая главная черта поэта — это *трепетность*. Чем выше поэт, тем сильнее он вибрирует, заставляя дрожать и нас.

«Поэт — не машина для создания стихов, — утверждает стиховед Владимир Шилин, — а живой, глубоко чувствующий организм, а это значит, что он не механически работает, укладывая сюжет в ритм и оперяя строки рифмой, нет! Каждый сюжет переживается внутренним чувством и, чем сильнее автор переживает, тем интереснее становятся его стихи, тем благозвучнее составляющие его строки и слова. Здесь речь идёт не о вдохновении, которое также подсказывает поэту наиболее удачные слова и словосочетания, самые интересные ходы в развитии сюжета. Я имею в виду пафос!

Страстное воодушевление, подъём. То состояние души, в результате которого воин совершает подвиг, учёный — открытие, а писатель создаёт великие произведения ума и души! Произведение, лишённое пафоса — мертво! Вдохновение и пафос — вот два двигателя творческого процесса. Они порождают чудеса в творчестве. Вдохновение вкладывает в строки стиха пафос, но как редко в наше время встречаешься с подобного рода вещами! Чаще всего автор стремится достичь того же техническими средствами, сюжетными построениями. Конечно, и техника, и изощрённость ума могут многое. Этому нужно отдать должное, удивляться, но волнение души оно не заменит!»

## СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ЛИРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Стихотворение в современном понимании — это законченное по содержанию и форме поэтическое произведение в стихах сравнительно небольшого размера. По характеру замысла оно может быть публицистическим, философским, историческим, лирическим и т. д., вплоть до сатирического и пародийного. По форме стихотворение может быть одностишием, двустишием, одно-, двух-, трёх-, четырёхстрочным и многострофным. Стихотворение может иметь и нестрофическую форму в таких жанрах, как басня, пьеса в стихах, поэма (например, «Демон» и «Мцыри» Лермонтова). Форм и видов стихотворных произведений достаточно много, у разных народов они свои. Я назову лишь некоторые наиболее употребительные — как обычные, так и особенные, требующие от поэта немалого мастерства.

АКРОСТІ́Х — стихотворение, начальные буквы которого составляют имя, слово или даже целую фразу. Акростих рассчитан на зрительное восприятие, на слух он неощутим. Часто акростих пишется как *посвящение*:

### ЯКУТИЯ

*Якутия! От края и до края —  
Кардиограммы рек и ручейков,  
Узорами-озёрами сверкая,  
Таёжный расстилается покров.*

*Из всех республик ты одна такая —  
Яранги, сёла в ранге городов,  
Сияющих сокровищ кладовая,  
Аласов и зелёных берегов.*

*Хозяйка нефти, золотой мошны,  
Алмазная корона всей страны...  
С таким богатством — вовсе не богата.*

*Избытком не отмечен твой народ,  
Родной земле не оду он поёт —  
Элегию печального заката...(25)*

Если прочитать в приведённом сонете начальные буквы строк сверху вниз, получим ЯКУТИЯ САХА СИРЭ — название республики на русском и якутском языках. При написании акростиха особый изыск — не указывать при публикации, что стихотворение является акростихом. Пусть об этом знают лишь посвящённые. Любое стихотворение, в том числе и акростих, должно обладать самостоятельной ценностью, а не держаться на какой-либо искусственно введённой в них особенности. Написать акростих труднее, чем обычное стихотворение, преодоление трудностей формы потребует

от вас определённого мастерства, при этом важно, чтобы из-за трудностей формы не пострадало содержание стихотворения и лёгкость звучания.

**АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ** — система двустиший двустопного ямба со смежными рифмами. В русском александрийском стихе чередуются женские и мужские смежные рифмы, после третьей стопы обязательна цезура, делящая стих на две равные метрические половины. Благодаря этому русский александрийский стих можно делить на строфы:

*И в следующий раз // я жить хочу в России,  
Но будет век другой // и времена другие,  
Париж увижу я, // смогу увидеть Рим  
И к невским берегам // вернуться дорогим...(22)*

**БАЛЛАДА** — это в современном понимании рассказ в стихотворной форме. В русской народной поэзии это лиро-эпическое стихотворение с ярко выраженным сюжетом бытового или исторического характера. В русской книжной поэзии зачинателем баллады как сюжетного жанра был Василий Жуковский (баллады «Светлана», «Людмила»). Баллады писали Пушкин, Лермонтов, Брюсов, Гумилёв и многие другие классики. Баллады пишут и современные поэты. В качестве примера можно привести знаменитую «Балладу о гвоздях» Николая Тихонова, «Балладу о красках» Роберта Рождественского.

**БАСНЯ** — жанр сатирической поэзии, небольшое произведение, преимущественно стихотворное, нравоучительного характера. В басне аллегорически изображаются человеческие поступки и социальные отношения. Здоровый юмор, комедийность, сатиричность и установка на мораль — характерные черты басни. Персонажами басни чаще всего выступают животные, птицы, рыбы, насекомые и растения. Басня — трудная форма поэзии, поэтому и баснописцы — редкое явление в литературе. В нашем литературном объединении замечательные басни писал Виктор Нестеров:

### *СВИНЬЯ И ОСЕЛ*

*Поехала Свинья на Ишаке куда-то.  
От гор жара плыла...  
Кричит Свинья на потного Осла:  
— Ну как, браток, твои дела?  
Везешь, смотрю, ты что-то плоховато.  
Иль ты забыл, что я дородна и богата,  
и ездить я привыкла с ветерком?..  
Осел, устав, дрожа всей шкурой,  
глядит сквозь пот по сторонам  
с тоскою и понуро.  
И в самом деле,  
везет он важную особу еле-еле,  
сгоняя мух назойливых хвостом...*

*— Да как мне не устать? —  
хрипит Осел, издавши стон. —  
Ты так здорова,  
что наша холмогорская корова,  
поди, сама тебе под стать...  
— Ах так, ослиная порода! —  
Свинья ему в ответ. —  
Не видела еще такого я уroda.*

*Шалишь, брат, у меня желанья нет  
тащиться на тебе до поздней ночи!  
Свинья взяла предлинный хлыст —  
раздался над Ослом противный свист,  
и побежал Ишак что было мочи:  
горела от кнута, как от огня,  
его спина...*

*Мораль? В пословице она.  
Примеры у людей нередкие бывают:  
кто хорошо везет, того и погоняют.*

**БЕЛЫЙ СТИХ** — стихотворение, в котором соблюдается ритм, но отсутствуют рифмы. Я считаю, что отказ от рифм должен чем-то оправдываться либо компенсироваться — глубиной мысли, образностью либо звуковой организацией материала:

### *БЕЛОЕ НАСТРОЕНИЕ*

*Любимая, мне отчего-то грустно.  
Быть может, оттого, что ты сказала  
Вчера мне неприятные слова.*

*А может быть, от ФаустоПапетти,  
Который выдувает саксофоном  
Печальную мелодию свою.*

*Какие-то ненужные сомненья  
С утра меня всерьёз одолевают,  
Терзают, превращаются в хандру.*

*Папетти — это мой катализатор.  
Реакцию химическую — слёзы  
Рождает из печали саксофон.*

*Остановить плохое настроенье  
Способна музыка иная — голос.  
Любимая, почувствуй, позвони!..(25)*

**ЛИМЕРИК** — шуточное пятистишие, написанное анапестом по схеме *аабба*, где третья и четвёртая строки состоят из меньшего количества стоп. Широкую известность этот жанр обрёл благодаря английскому поэту Эдварду Лиру (1812 — 1888), который издал несколько книг лимериков. Как правило, в лимериках обыгрываются названия населённых пунктов, где живут вымышленные чудачки:

*Хвастунишка рыбак из Витима  
Говорил про большого налима.  
Жаль вот только, рыбак  
Был ловить не мастак,  
И проплыл тот налим, видно, мимо.*

*Безработная из Ярославского*

*С ухажером была очень ласкова.  
Только вот ведь беда:  
Ухажер иногда  
У хозяйки пожитки потаскивал.*

*Старушонка в селе Беченча  
Танцевала с утра ча-ча-ча.  
Днем плясала гопак,  
А потом — краковяк  
И ламбаду под ночь сгоряча.(25)*

**Задание:** напишите лимерик, в котором фигурирует название вашего населённого пункта.

**ПАРО́ДИЯ** — критическо-сатирическое стихотворение, основанное на комическом воспроизведении, высмеивании стилистических приёмов какого-либо поэта, на карикатурном подчёркивании и утрировании особенностей его писательской манеры. Пародия — трудный поэтический жанр. Для написания пародии нужна определённая эрудиция, культура, а самое главное — нужно овладеть художественным языком необычного жанра. Из поэтов последнего времени признанным мастером пародии был Александр Иванов. В частности, его перу принадлежит несколько пародий на современного поэта Станислава Куняева.

В одном из своих стихотворений Куняев пишет:

*... мы будем жить, покамест Пушкин с нами,  
мы будем жить, покамест с нами Блок.*

*... и нищим надо подавать,  
покамест есть они на свете.*

На это стихотворение Куняева Иванов написал следующую пародию:

*Покамест Пушкин есть и Блок,  
литература нас врачует.  
Литература нам не впрок,  
покамест Кобзев есть и Чуев.*

*Покамест все чего-то ждут,  
и всяк покамест что-то ищет.  
Покамест нищие живут  
и на кладбище ветер свищет.*

*Мы будем жить, а выйдет срок,  
то пусть земля нам будет пухом.  
И в жизни тот не одинок,  
кто уважает нищих духом.*

*Покамест жив, цени свой труд,  
в бессмертье душу окуная...  
А пародисты не умрут,  
покамест не иссяк Куняев.*

**ПОСВЯЩЕНИЕ** — стихотворение, посвящённое кому-то конкретно — известному или любимому человеку, Богу, другу, историческому деятелю, политику, противнику или собирательной личности. В посвящении, как правило, автор высказывает своё отношение к адресату.

*КОНСТАНТИНУ БАЛЬМОНТУ*

*Изысканность русской медлительной речи,  
Неистово-страстный, безумно-беспечный,  
Влюбленный в прекрасное, в солнечный свет,  
Безрадостность даже облекший в сонет.*

*Я принял всем сердцем страницы страданий.  
Сияющий символ, костер мирозданий  
Твоих, словно клич, романтических книг,  
Являющих миру пленительный лик.*

*В твоих песнопеньях — волнующий шепот,  
Восторженный взор, нарастающий ропот,  
Блещающий стан и огарок свечи,  
Испанская прыть в итальянской ночи.*

*В твоих песнопениях — яркие краски:  
Русалочьи ласки и детские сказки;  
В них трещины молний трепещут огнем,  
Грохочет, хохочет раскатистый гром.*

*В твоих песнопениях — звонкие звуки:  
Разбуженный бубен, рыданья разлуки.  
Всю страстность свою, весь пленяющий пыл  
Ты в музыку чудных стихов превратил.(25)*

Посвящение может быть написано в форместихотворного портрета или стихотворного послания.

У термина «посвящение» есть второе значение. Посвящением называют короткое указание в начале стихотворения, кому оно посвящается. Бывает так, что стихотворение содержит посвятельную строку, но прямого отношения или обращения к адресату не содержит, либо имеет к нему косвенное отношение.

**СТИХИ ДЛЯ ДЕТЕЙ** — это, можно сказать, особая литературная «планета» в поэзии, это отдельная группа литературных произведений, написанных специально для детей, основными действующими лицами которых чаще всего являются сами дети или хорошо знакомые им объекты живой и неживой природы.

Создавать детские стихи способен далеко не каждый поэт. Стихотворения, предназначенные для детей, должны отвечать целому ряду требований: иметь простой чёткий ритмический рисунок, понятные для ребёнка образы, динамичный сюжет, где действие на первом месте, а описательность — на последнем. В стихах для детей, где важно действие, обилие глаголов (в том числе и глагольные рифмы) не является недостатком.

Важно, чтобы основная мысль стихотворения для детей была чётко сформулирована понятным ребёнку языком и трактовалась однозначно. Детские стихи должны быть простыми для запоминания, иметь позитивную окраску, быть жизнеутверждающими.

Заучивание детских стихов является прекрасной тренировкой памяти ребёнка. Малыши при помощи стихотворений осваивают основные фонемы родного языка, учатся чётко формулировать свои мысли, распознавать художественные образы, использовать интонацию для передачи эмоций. Декламируя стихи, дети улучшают артикуляцию, расширяют свой кругозор, получают пищу для размышлений. Правильно подобранные стихотворения для детей могут стать важнейшей частью воспитательной работы, проводимой с ребёнком. Самуил Маршак, давая напутствия Сергею Михалкову, говорил: «И никогда не забывайте, голубчик, что по книгам детских писателей ребёнок учится не только читать, но и говорить, но и мыслить, чувствовать...»

Корней Чуковский составил ряд заповедей для поэтов, пишущих стихи для самых маленьких детей — от двух до пяти лет. По его словам, в каждой строфе стихов для маленьких детей «должен быть материал для художника, ибо мышлению младших детей свойственна абсолютная образность. Те стихи, с которыми художнику нечего делать, совершенно непригодны для детей. Пишущий для них должен, так сказать, мыслить рисунками». В то же время стихи для детей должны быть лиричны, отличаться быстрой сменой образов, подвижностью и переменчивостью ритма, повышенной музыкальностью поэтической речи — плавностью, текучестью звуков. Рифмы в детских стихах лучше всего использовать смежные, рифма должна быть главным носителем смысла во фразе. Писать стихи для малышей, по мнению Чуковского, лучше хореем. Предложения лучше всего делать короткими, длиной в одну строку, не загромождать стихотворение прилагательными и эпитетами. И, наконец, самая важная заповедь детского поэта — «поэзия для маленьких должна быть и для взрослых поэзией». С этой заповедью я абсолютно согласен.

Сергей Михалков в своей книге «Моя профессия» говорит: «Убеждён, что веселье, забавность должны присутствовать в произведении для детей, ибо ощущение счастья — естественное состояние ребёнка...»

Разумеется, стихи для детей — это произведения не только для самых маленьких. Это произведения и для детей школьного возраста:

### *РЫЦАРЬ*

*Я сегодня вел себя, как рыцарь:  
Провожал до дому ученицу —  
Танечку, мой тайный идеал.  
Нёс её портфель я неустанно,  
А когда пристали хулиганы,  
Их, как Шварценеггер, раскидал...*

*Я сегодня вел себя, как рыцарь.  
Как в такого можно не влюбиться?  
Жаль, что мне учитель помешал —  
Подошел, чтоб вывести из транса:  
«Иванов, ты снова раз мечтался?!...»  
И опять я двойку схлопотал.(25)*

У современных детей свой школьный мир, от которого мы, взрослые, уже отошли, отстали по времени. Как писать для современных детей понятно и увлекательно, стать для них своим? Вернуться в своё детство или погрузиться в их современный мир?

По мнению Агнии Барто, не каждый поэт способен писать для детей, а «лишь тот, кто обладает *детскостью*. Это дар природный, и заменить его ничем нельзя. По нескольким строчкам, пусть незрелым, несовершенным, можно понять, обладает ли поэт таким даром. Бывает и так: дар детскости есть, а знания современных детей нет. Общения только со своим ребёнком, если таковой имеется, недостаточно». Есть в нашем

литобъединении детский поэт Тамара Логачёва — она сама как большой ребёнок. Наверное, поэтому дети, чувствуя в ней родственную душу, тянутся к ней и восторгаются её стихами:

### *ДНЕВНИК*

*От Вовки в школе я устал,  
В плохие руки я попал.  
Странички двойками пестрят  
И кое-где колы стоят.  
Листочки Вовка вырывает  
И, не любя, меня швыряет.  
Не в силах этого стерпеть,  
Порой хочу я умереть.  
Уйти б к отличнице Наташе,  
Чтоб все пятёрки были наши!*

В своей книге «Записки детского поэта» Агния Барто пишет: «Простота детского стиха — это ясность мысли, точность слова, присущие народной поэзии: загадкам, поговоркам, пословицам, звонким детским считалкам, песенкам. В строй детского стиха я считаю вполне возможным вводить аллитерации, ассонансы, разнообразные ритмы — все слагаемые стиха современного. Если они органичны для поэта, то он сумеет сохранить при этом и внутреннюю дисциплину детского стиха, его музыкальность, простоту звучания каждой строки. Давно я для себя открыла, например, что детского стихотворение надо писать «на рост». Как в народной сказке есть второй смысл, не всегда понятный детям, так и в детских стихах должен присутствовать подтекст. Если стихи понравились ребёнку, они остаются у него в памяти надолго. А ребёнок растёт с каждым днём и, возвращаясь к стихотворению, понимает его глубже, по-новому».

**СТИХОТВОРНЫЙ ПОРТРЕТ** — стихотворение, посвящённое конкретному лицу и описывающее его без обращения, в третьем лице:

*Высока его высота,  
Глаз рассерженный смотрит косо,  
И зажата в скульптуре рта  
Грубо смятая папироза...*

Даже по четырём строчкам стихотворения можно догадаться, кому посвятил этот портрет Ярослав Смеляков, — Владимиру Маяковскому. В этом нам помогает стилизация под ритм великого поэта (обилие интонационных пауз). В отличие от эпиграммы портрет нередко имеет большой объём и несёт в себе авторскую оценку, отношение автора к изображаемому человеку:

### *ДРУГ АРТУР*

*Эстет, художник, меломан,  
Джазмен, специалист по фильмам —  
Такой мне друг судьбою дан —  
Радушный, искренний и стильный.*

*Когда другие не причём,  
Лишь на сочувствия горазды,  
Подставит он своё плечо,  
И будни превратятся в праздник.*

*Проблемы острые решит,  
В упряжку тяжкую впряжётся,  
Ну, а в ответ на хмурый вид  
Подбадривая, улыбнётся.*

*На зов о помощи — придёт,  
На крик отчаянья — примчится.  
И засияет небосвод,  
И звонко защебечут птицы.*

*Всё отойдёт на задний план —  
Невзгоды, беды, огорченья.  
Мой друг, известный киноман,  
Поставит фильм по настроенью.*

*Мир никогда не будет хмур,  
А день — угрюмым и пропащим,  
Коль будет рядом друг Артур —  
Надёжный, добрый, настоящий.*

СТИХОТВОРНОЕ ПОСЛАНИЕ — литературный жанр стихотворного письма, обращённого к конкретному адресату во втором лице. Каждый вид стихотворения имеет особенное свойство: ода — торжественность, песня — нежность, басня — простоту, сатира — колкость, элегия — уныние и т. д. И только в послании многие жанры смешиваются вместе, поскольку оно может быть страстным, поучительным, шутивным, серьёзным, печальным и так далее:

### ПИСЬМО ЛЮБИМОЙ

*Апрель хрустит на лужицах ледком,  
Течёт ручьями к солнечному маю.  
Любимая, ты снова далеко,  
И я опять от этого страдаю.*

*У нас уже становится тепло,  
И на Мухтуйке верба распушилась,  
И допоздна безудержно светло —  
Зима уже сдалась весне на милость.*

*Оттаивают запахи и лес.  
Тайга вот-вот задышит полной грудью.  
Ленчане прихорашивают Ленск,  
Чтоб праздником пройтись по серым будням.*

*На сердце — май и чувственный раздрай,  
И памяти хмельные отголоски.  
Ты помнишь наш таёжный Первомай,  
Пикник и поцелуи у берёзки?*

*...В тайге весенней сыро, рыхлый снег.  
Лес замер перед буйным стартом в лето,*

Но ранняя весна, как в полусне,  
Уже повсюду птицами воспета...

Да, это был наш первый Первомай...  
Сейчас весна такая же хмельная.  
Ты там её почаще вспоминай,  
Не забывай её, моя родная.

«Мне плохо без тебя», — стучит в висках,  
Я по тебе вздыхаю непрерывно,  
И оттого зелёная тоска  
Кричит порой истошно и надрывно...(25)

Бывает, что поэты посвящают свои стихи животным («Собаке Качалова» Есенина) и даже неодушевлённым предметам («К моей чернильнице» Пушкина). Нередко поэты обращаются в своих стихах к родному городу или стране. В таких случаях адресат превращается в условность и становится просто поводом для выражения мыслей и чувств автора.

ПЕСНЯ — небольшое стихотворение, предназначенное для пения. Отличается, как правило, строфичностью, простотой текста, отсутствием сложных поэтических приёмов и наличием припева — отдельной повторяющейся в тексте строфы или строчки-рефрена.

### *ТЫ МОЯ УНИКАЛЬНАЯ ЖЕНЩИНА*

#### *Песня*

*Есть в этом мире —  
Вечном турнире —  
Мой островок неземной.  
В штормы и в ветер  
По всей планете  
Я здесь обретаю покой.*

*Жизнью немало  
Меня потрепало,  
Шёл я к тебе много лет.  
Делал ошибки,  
Но в мире том зыбком  
Я шёл к избавленью от бед.*

#### *Припев:*

*И пусть шумно бушуют метели,  
И грозятся грозой дожди —  
Все печали мои улетели,  
Ведь со мною огонь мой в груди —  
Ты моя,  
Ты моя,  
Ты моя уникальная женщина.  
Ты моя,  
Ты моя,  
Ты моя уникальная женщина.*

*Были невзгоды  
Долгие годы,  
Плакал в душе непокой.  
Были потери,  
Только я верил:  
Я встречу тебя, ангел мой.*

*Плохо мне стало  
Без идеала  
Так, что воззвал к небесам.  
Чудо случилось,  
Ты появилась.  
Ты муза моя и бальзам. (25)*

РОМАНС — небольшое лирическое стихотворение для пения, посвящённое мимолётному настроению, любовному переживанию. Часто романс не имеет припева, в отличие от обычной песни.

Разумеется, в песню или романс можно превратить и обычное стихотворение, если оно изначально не написано как песня. Для этого, возможно, придётся сократить его до трёх-четырёх строк и определить, какая из них будет являться припевом. Многие стихи наших поэтов-классиков и современников положены на музыку и стали замечательными песнями.

К сожалению, многие тексты современных эстрадных песен ниже всякой критики. Это происходит потому, что, в угоду основной обывательской массе поэты-песенники пишут совсем уж непритязательные тексты, которые никакого отношения к поэзии не имеют. Наиболее близки к настоящей поэзии из современных лишь *авторские песни* поэтов-бардов, исполняемые под гитару (Александр Галич, Владимир Высоцкий, Татьяна и Сергей Никитины и многие другие). В авторской песне первично содержание, а не мелодия. В нашем литературном объединении авторские песни пишет Татьяна Холодова:

### *ОСЕННИЙ СОН*

*Я не рву фотографий и писем не жгу,  
И не снится ночами мне глаз твоих просинь.  
Твоего возвращенья напрасно я жду,  
А в окно мне стучится унылая осень.*

*Ветер в стену упрямо стучит кулаком,  
В окна ломится, воеет под запертой дверью.  
А ночами мне снится: бегу босиком  
По зеленому лугу я загнанным зверем.*

*Вот флажки впереди, и назад хода нет,  
За спиною огонь догоняет и слепит.  
Я кричу. Крик летит птицей вдаль, а в ответ —  
Тишина, только листья в желтеющих лепет.*

*Только вкрадчивый шёпот засохшей травы:  
«Не беги, отдохни, ляг под куст облетевший.  
Жизнь — дорога, где ямы, канавы да рвы —  
Вся засыпана пеплом любви отгоревшей».*

*Просыпаюсь от крика, от боли в груди.  
От тоски, что не в силах тебя разлюбить я.  
В ночь смотрю я с надеждой. Увы, впереди  
Только осени плач, да засохшие листья.*

**ПОЭ́МА** — большое стихотворное произведение с повествовательным или лирическим сюжетом. В качестве примера можно привести такие известные произведения, как «Медный всадник» Пушкина, «Демон» Лермонтова, «Двенадцать» Блока. Поэма — жанр сложный, нередко трудный для восприятия. Поэма — это не просто повесть или роман в стихах. Поэма, как правило, характеризуется широтой охвата явлений действительности, значительностью этих явлений и масштабностью проблем. Ей присущи многосюжетность, часто многогеройность, композиционная сложность, смысловая насыщенность как целого, так и отдельных эпизодов, символичность, своеобразие языка и ритма, многоплановость.

**СОНЕ́Т** — самостоятельное стихотворение из 14 строк, обладающее канонической системой рифмовки и строгими стилистическими законами.

Традиционные стилевые требования к сонету: возвышенная лексика и интонация, точные и редкие рифмы, запрет на переносы и на повторение знаменательного слова в одном и том же значении. Все эти ограничения обусловлены художественной целью сонета как интеллектуального жанра лирики.

Большую роль играет внутренняя композиция сонета. Каждая строфа сонета — это законченное целое. Первый катрен является экспозицией, в нём утверждается основная тема стихотворения, во втором катрене развиваются положения, высказанные в первом катрене. Таким образом, оба катрена ведут линию подъёма. Дальше начинается нисхождение темы: в первом терцете намечается её развязка, которая быстро завершается во втором терцете. Наиболее яркое выражение развязка находит в последней строке — самой сильной по мысли и образности. В сонете нетерпимы повторения слов или выражений, за исключением случая, когда того требует само построение стихотворения (анафора, параллелизм и т. л.). Таким образом, и по форме, и по содержанию сонет очень строг.

Сонет родился в Италии. Его создатель — адвокат и поэт Якопо да Лентини, живший в Палермо в первой половине XIII века. По общему мнению, высшей точки итальянский сонет достигает в творчестве Франческо Петрарки.

Итальянский сонет состоит из двух катренов и двух терцетов. Катрены — с опоясанной либо перекрёстной рифмовкой и двумя рифмами (*аббаабба* либо *абабааб*). В терцетах можно употребить две либо три рифмы. Существует строгое правило, согласно которому при наличии опоясанных рифм в катренах третья строка первого терцета рифмуется со второй строкой второго терцета (при двух рифмах *вггвгв*, или *вгвгвг*, или *вггггг*, а при трёх рифмах *вгдгдд*). При перекрёстных же рифмах в катренах первые две строки терцетов имеют смежные рифмы (при двух рифмах *вггвгг* или *вггггв*, а при трёх рифмах *вгдддг*).

Вот сонет, написанный по схеме *аББааББаВгВгВг*:

### *СОЛНЕЧНЫЙ СОНЕТ*

*Любимая, давно пора вставать!  
Проснулось утро спелое над нами,  
И солнечное море, как цунами,  
Кидает волны света на кровать!*

*Как здорово утрами воскресать  
И полными весною небесами,*

*И полными любовью парусами  
Ловить и черпать свет и благодать!*

*Смотри, как будит солнце город сонный,  
Смотри, как снегом разодетый лес  
Блаженно ловит солнечные волны!*

*Я снова на вершину мира влез:  
Мы снова вместе, я тобою полный;  
Мы снова вместе, я тобой воскрес!(25)*

Французский сонет отличается от итальянского рифмовкой в терцетах (ввгддг или ввгдгд). Вот сонет, написанный по схеме АбБААббАВВгДДг:

### КНИГА

*Она молчит, пока пылится  
На полке среди своих сестриц —  
Занятнейшая из вещиц —  
В руках же воздаёт сторицей.*

*Печатных строчек вереницы  
Влекут в миры оживших лиц.  
Взлетают мысли со страниц,  
Летят в сознание, как птицы.*

*В часы работы и досуга  
По жизни вечная подруга,  
Волшебных слов молитвослов.*

*Источник мудрости и знаний,  
Хранительница мирозданий,  
Посредница меж двух миров.(25)*

Английский сонет состоит из трёх катренов и заключительного двустишия (абавбгвг дедд жж). Он значительно проще для написания, в отличие от итальянского и французского, поскольку не требует повторных пар рифм. Английский сонет прославил Уильям Шекспир, вот один из его сонетов (в переводе С. Маршака):

*Едва лишь ты, о музыка моя,  
Займёшься музыкой, встревожив строй  
Ладов и струн искусною игрой,  
Ревнивой завистью терзаюсь я.*

*Обидно мне, что ласки нежных рук  
Ты отдаёшь танцующим ладам,  
Срывая краткий, мимолётный звук, —  
А не моим томящимся устам.*

*Я весь хотел бы клавишами стать,  
Чтоб только пальцы лёгкие твои  
Прошлись по мне, заставив трепетать,*

*Когда ты струн коснёшься в забыты.*

*Но если счастье выпало струне,  
Отдай ты руки ей, а губы — мне!*

**ВЕНОК СОНЕТОВ** — чрезвычайно трудная поэтическая форма, требующая от поэта исключительного мастерства. Венок сонетов представляет собой цепь из 15 сонетов, где 14 сонетов связаны между собой круговой порукой, так как последняя строка каждого сонета повторяется в первой строке следующего, а последняя строка четырнадцатого стихотворения повторяет первую строчку первого. Пятнадцатый сонет в венке называется магистралом, он состоит из первых строк 14 сонетов в том порядке, в каком они следуют друг за другом. Венок сонетов, как и сонет, родился в Италии. Первыми оригинальными русскими венками сонетов являются «Венок сонетов» Вячеслава Иванова и «Coronaastralis» Максимилиана Волошина, написанные в 1909 году. Позднее венки сонетов создали Валерий Брюсов, Константин Бальмонт, Илья Сельвинский, Семён Кирсанов и Павел Антокольский.

В 70-80-е годы прошлого века венки сонетов обрёл необычайную популярность в русской советской поэзии. Пробуют свои силы в создании столь сложного поэтического произведения и современные поэты. Жаль только, что многие из них при этом нарушают *правило альтернанса* (правило чередования рифм в стихотворениях строфического строения). Правило альтернанса имеет особое значение для сложных строфических форм, таких, как секстина, октава, сонет.

Написать классический итальянский сонет с соблюдением всех требований не так уж и сложно. А вот «сплести» классический итальянский венки сонетов, где каждый сонет был бы безупречным по форме и содержанию, под силу далеко не каждому. Облегчая себе задачу, некоторые стихотворцы увеличивают количество рифмовок в сонете до семи либо пишут венки шекспировским сонетом. При этом они нарушают композицию и требования к содержанию сонета. Является ли написанное таким образом произведение венком сонетов? Строго говоря, нет, поскольку в нём нарушена форма канона. Теофиль Готье в известной мере был прав, когда писал: «Зачем тот, кто не хочет подчиняться правилам, избирает строгую форму, не допускающую отступлений?»

При написании венка сонетов начле пишется магистрал, который затем «разворачивается» в венки. Самое важное при написании венка сонетов — успешно преодолеть трудности формы (в основном, при подборе оригинальных рифмовок), чтобы произведение не получилось искусственным и не потеряло лёгкости звучания, чтобы изыски формы не мешали воспринимать содержание.

**КОРОНА ВЕНКОВ СОНЕТОВ** — венки венков сонетов, сложная композиция из 15 венков сонетов, где последний 15-й сонет является магистральным. Для создания короны пишется вначале магистральный венки, затем каждый из сонетов магистрального венка разворачивается в самостоятельный венки. В общей сложности получается произведение из 225 сонетов, связанных между собой композицией и содержанием. Долгое время считалось, что столь невообразимо сложная форма произведения может существовать лишь теоретически. До недавнего времени в мировой практике никому не удавалось взобраться на столь недостижимую вершину стихосложения.

Автор семи венков сонетов Илья Сельвинский, по его собственному признанию, задумал в 1919 году создать венки венков сонетов «Георгий Гай», где магистралом был бы целый венки: «Я написал было несколько первых сонетов, но вовремя одумался. Это было для меня счастьем; к концу работы я, несомненно, сошёл бы с ума».

В 1960-е годы сразу несколько советских поэтов берутся за написание короны венков сонетов. Первым эту вершину покорил поэт Александр Сушко, написавший в 1972 году роман в стихах (венки венков сонетов) «Виктор Кторов» (опубликован в 1997 году). В 1987 году создал корону венков сонетов «Мир» Владимир Васильев (его произведение

пока не опубликовано, но с ним можно ознакомиться на сайте поэта). В 1991 году опубликовал своё произведение «Благовест. Корона венков сонетов» Анатолий Мартынов. В течение 25 лет работал над своей «Короной венков сонетов» сибирский поэт Юрий Гусев, свой труд он завершил в 1998 году, отдельной книгой издал в 2000 году в Новосибирске.

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД** — воспроизведение средствами одного языка произведения, написанного на другом языке. Трудность перевода поэтического произведения на другой язык состоит в том, чтобы донести до читателя не просто содержание, но и форму написанного, его художественные особенности. Хороший перевод поэтического произведения является самостоятельным художественным произведением. О художественном переводе прекрасно сказал Александр Куприн: «Для перевода с иностранного языка мало знать, хотя бы и отлично, этот язык, а надо ещё уметь проникать в глубокое, живое, разнообразное значение каждого слова и в таинственную власть соединения тех или других слов».

Шотландский поэт Роберт Бёрнс написал балладу «Джон — Ячменное Зерно», где в аллегорической форме говорится о круговороте жизни и смерти в природе — зерно, посеянное в землю, умирает, гибнет, но даёт жизнь новому ростку и снова возрождается в потомстве. За этой глубокой стихийной диалектикой звучит и другая мысль — о нескучеющей жизненной силе народа, его вечности, бессмертии.

Вот оригинал первых трёх строф стихотворения и точный перевод каждой строки, так называемый подстрочник:

There were three kings into the east,  
There kings both great and high,  
An' they hae sworn a solemn oath  
John Barleycorn should die.

Жили три короля на востоке,  
Все трое великие и высокородные,  
И дали они торжественную клятву,  
Что Джон Ячменное Зерно умрёт.

They took a plough and ploughed him down,  
Put clods upon his head;  
An' they hae sworn a solemn oath  
John Barleycorn was dead.

Они взяли плуг и запахали его,  
Навалив глыбы земли на его голову,  
И дали они торжественную клятву,  
Что Джон Ячменное Зерно мёртв.

But the cheerfu' spring came kindly on,  
And show'rs began to fall;  
John Barleycorn got up again,  
And sore surprised them all.

Но жизнерадостно весна пришла,  
И начались ливни,  
Джон Ячменное Зерно восстал опять,  
Чем неприятно удивил их всех.

Оптимистический, жизнеутверждающий тон стихотворения неоднократно привлекал к нему внимание переводчиков. В 1860-е годы русский поэт М. Михайлов переложил балладу на русский язык. Аналогичную работу проделал советский поэт Э. Багрицкий, взявший за основу перевод предшественника. Кроме этих, имеется перевод, сделанный С. Маршаком.

Каждый из этих переводов имеет свои достоинства и свои поэтические находки. Кто-то из авторов сумел ближе и тоньше передать дух подлинника, кому-то удалось это хуже. Давайте сравним перевод первых трёх строф стихотворения и посмотрим, у кого перевод получился удачнее:

*Когда-то сильных три царя  
Царили заодно —  
И порешили: сгинь ты, Джон  
Ячменное Зерно!*

*Могилу вырыли сохой,  
И был засыпан он  
Сырой землёю, и цари  
Решили: сгинул Джон!*

*Пришла весна, тепла, ясна,  
Снега с полей сошли,  
Вдруг Джон Ячменное Зерно  
Выходит из земли... (М.Михайлов)*

*Три короля из трёх сторон  
Решили заодно:  
—Ты должен сгинуть, юный Джон  
Ячменное Зерно!*

*Погибни, Джон, — в дыму, в пыли,  
Твоя судьба темна!  
И вот взрывают короли  
Могилу для зерна...*

*Весенний дождь стучит в окно  
В апрельском гуле гроз, —  
И Джон Ячменное Зерно  
Сквозь перегной пророс... (Э.Багрицкий)*

*Трёх королев разгневал он,  
И было решено,  
Что навсегда погибнет Джон  
Ячменное Зерно.*

*Велели выкопать сохой  
Могилу короли,  
Чтоб славный Джон, боец лихой,  
Не вышел из земли.*

*Травой покрылся горный склон,  
В ручьях воды полно,  
А из земли выходит Джон  
Ячменное Зерно... (С.Маршак)*

С первого взгляда трудно отдать предпочтение какому-либо из вариантов. Перед нами не точные, слово в слово, а литературные переводы. И, получается, нам нужно сравнивать между собой три литературных перевода, какой из них удачнее как самостоятельное литературное произведение. Присмотримся внимательно. Ни Михайлов, ни Багрицкий не называют причины злодейства, учинённого над беднягой Джоном — решили, и всё тут! Маршак же говорит, что Джон *разгневал* королев.

Выражение у Михайлова «царили заодно» порождает двусмысленность: заодно с чем? Или, может быть, *втроём* правили одним царством? У Багрицкого немного яснее: «решили заодно», но тоже не очень удачно: можно подумать, что они решили уничтожить своего врага *заодно* с каким-то другим решением.

Нельзя признать удачным и выражения «Сгинь ты, Джон» у Михайлова и «Ты должен сгинуть, юный Джон» у Багрицкого. Мы обычно говорим: «Сгинь с глаз моих!», то есть исчезни с глаз моих. Именно в этом значении мы привыкли воспринимать слово «сгинуть». Но в балладе речь идёт об *убийстве* Джона, его *уничтожении*. У Маршака Джон должен не сгинуть с глаз, подобно нечистой силе, а *погибнуть*.

Во второй строфе у Михайлова лаконичное «Могилу вырыли сохой» вновь порождает недоумение: кто вырыл? Сами цари? Но они скорее прикажут это сделать. Точно таким же грязным трудом занимаются короли и у Багрицкого. К тому же непонятно, зачем они *взрывают* могилу для зерна! Одинаковое написание несовершенной формы от разных глаголов «взорвать» и «взрыть» снова порождает двусмысленность.

Совсем неясно, откуда взялся в переводе Багрицкого дым: «Погибни, Джон — в дыму, в пыли, твоя судьба темна». Пыль — это верхний слой почвы, сдуваемый ветром с распаханного поля. Дым же может быть лишь в том случае, если жгут стерню. Но в балладе об этом не сказано. На этих примерах мы видим, что поэт-переводчик не всегда находит точные слова для перевода с оригинала.

У Маршака соответствующие строки недоумений не порождают. Его перевод однозначно удачнее.

Итак, сопоставив переводы одного текста трёх различных авторов, мы увидели, что одну и ту же мысль можно выразить по-разному, различными словами. Но при этом нужно столько совместить! Как можно точнее следовать оригиналу (сохранить содержание), сохранить форму стихотворения, сохранить лёгкость его звучания, избежать двусмысленностей и неточностей, создать оригинальное, самоценное стихотворное произведение. Как видите, труд переводчика совсем не прост.

В качестве ещё одного примера предлагаю рассмотреть перевод стихотворения «Дед Мэхэлэ» народного поэта Якутии Натальи Харлампьевой. Вот его оригинал и подстрочник:

*ДЕД МЭХЭЛЭ*

*Мэхээлэ оҕонньор солото суох  
Дэриэбинэ ыалын аайы  
Кыһынын мас хайытар,  
Сайынын — окко көмөлөһөр.*

*Ыалы үксүн аймабыргыыр —  
Оҕонньор онтун астынар,  
Ким да ол төрдүн хысыһан  
Быһаарсыһа барбат.*

*Ким да билбэт билигин  
Кини тоҕо соҕотобун,  
Абыс уонун туолуор диэри  
Ыалга дьукаах олорорун.*

*Билэн да туох билигин  
Оҕонньор олобун уларытыай,  
Ханнык санаа, ыра дуу  
Туолуутунан үөрдүөй?*

*Киирдэбинэ оһох иннигэр  
Огоньору олодобун  
Уонна балтым диригэр  
Сонньуйарбын кистиибин.*

Деду Мэхэлэ некогда,  
Он всем деревенским готов помочь:  
Зимой — дрова наколоть,  
Летом — на сенокосе.

Многих считает родней,  
Ему это очень по нраву,  
И никто не ищет корней,  
Вправду это или нет.

Никто сегодня не знает,  
Почему старик одинок,  
Почему до восьмидесяти лет  
Он живет в чужом углу.

Да если б и знали,  
Что в его жизни изменится,  
Исполнением какой мечты или желания  
Возрадуется душа старика?

Когда он к нам нечаянно заходит,  
Сажу старика на место почётное,  
перед печью, и когда он говорит мне  
«сестренка», я прячу грустную улыбку,  
усмешку быть может

В книге стихов «Кумыс счастья» Натальи Харламповой представлены два перевода на русский язык этого замечательного стихотворения — Якова Козловского и Лидии Григорьевой:

### *ДЕД МЭХЭЛЭ*

*Быть может, слыхали вы про Мэхэлэ?  
Вот неуёмный старик,  
Словно сородичам близким, в селе  
Всем помогать он привык.*

*Белей серебра у него голова,  
Но крепок покуда он.  
То на покосе, то колет дрова —  
Не за деньгу, за поклон.*

*Живёт бобылём — ни двора, ни кола,  
Хоть восемь десятков лет.  
И кажется только, что людям села  
До этого дела нет.*

*Словно в селенье все дали зарок  
Не обижать его честь.  
И в том, что старик, словно перст, одинок,  
Тайна какая-то есть.*

*Ко мне он приходит, и возле огня  
Сажая его за столом.  
И «дочкою» он называет меня,  
И не говорит о былом.*

(Я. Козловский)

### *ДЕД МЭХЭЛЭ*

*Дед Мэхэлэ всегда помочь готов  
в селе любому, кто его попросит.  
Зимой поможет в заготовке дров,  
а летом — вам всегда травы накосит.*

*Односельчан считая за родню,  
он говорит о том с большой охотой.  
Его увидишь много раз на дню  
За трудной повседневною работой.*

*И времени у нас порою нет,  
Чтобы спросить у деда между делом:*

*как жил он до восьмидесяти лет,  
и почему один на свете белом?*

*Когда бы знали верный мы ответ,  
его судьба сменила б гнев на милость?  
Его душа, уже на склоне лет,  
каким бы тайным светом осветилась?*

*Когда порой он в мой заходит дом,  
с почётом привечаю, как обычно.  
И я скрываю боль свою с трудом,  
когда «сестра» он говорит привычно.* (Л. Григорьева)

Вы видите сами, насколько разнятся два перевода одного и того же стихотворения. Перевод Якова Козловского грешит и «вольным» ритмом, и сильными отступлениями от содержания, инебрежностями языка («не за деньги», «ни двора, ни кола», «сажаю его за столом»). Перевод Лидии Григорьевой выполнен более тщательно, он более точен, поэтому и общее впечатление на читателя оказывает такое же, как оригинал. Если сопоставить концовки двух переводов, сравнение опять же будет в пользу варианта Григорьевой.

Перед поэтом-переводчиком стоит сверхзадача: перевести оригинал как можно точнее, и при этом создать безупречное со всех сторон самостоятельное литературное произведение.

Примеров мастерского перевода на русский язык достаточно много, это целая сокровищница: «Песнь о Гайавате» Лонгфелло в переводе И.А. Бунина, произведения Шекспира в переводе Т.Л.Щепкиной-Куперник и С.Маршака, стихотворения Эдгара По в переводе К.Д.Бальмонта, «Витязь в тигровой шкуре» Руставели в переводе Н.П.Заболоцкого и многое, многое другое.

ЧАСТУШКА — короткая лирическая песенка, словесно-музыкальная миниатюра, живой отклик на текущие события или жизненные ситуации, поэтическая их оценка, не лишённая юмора. Как самостоятельный жанр частушка сложилась в России в последней трети XIX века. Традиция и новаторство по-особому сосуществуют в частушке. С одной стороны, это строго определённый объём: как правило, четыре строки, наличие целого набора устоявшихся зачинов и припевов, устойчивость образов и оборотов, зарифмованность чётных строк; с другой стороны, новизна: новые образы и современные слова, содержание на злобу дня.

В коллективе литературного объединения «Фламинго» сложилась традиция писать поздравительные частушки и дарить их виновнику торжества. После известного на весь мир наводнения в Ленске 2001 года мы написали цикл частушек «Потопные страдания». Вот некоторые из них:

*Эх, за что беда такая  
Навалилась вдруг на нас?  
Город Ленск не просыхает  
За три года второй раз!*

*Было всё у нас в порядке:  
"Под контролем", схвачено.  
Отчего же нас, ребятки,  
Всех пораскорячило?*

*Под водою иномарка —*

*Никуда не деться ей.  
Я на лодке пру по парку —  
Город стал Венецией!*

*В кои веки президенты  
В Ленск примчались кто на чём.  
Их сюда без прецедента  
Не заманишь калачом!*

*Кто не может строить быстро,  
Тот сегодня не в чести.  
Зачастили к нам министры,  
Чтоб порядок навести!*

*Если очень постараться,  
Будет город наш спасён.  
Кто не верит в это, братцы,  
Пусть уматывает вон!*

**ЭПИГРАММА** — короткое сатирическое стихотворение, посвящённое конкретному лицу. Этот жанр берёт своё начало от посвячительных надписей на статуях, алтарях и надгробиях (последние получили название *эпитафия*). В литературе нового времени наряду с сатирической продолжает развиваться эпиграмма лирическая, тяготеющая к философским обобщениям, и эпиграмма дружеская:

#### ***Вера Дорогина***

*Она проста и верит в Бога,  
Мелодия — её дорога.  
Без счёта ею песен спето  
И сто написано при этом.*

#### ***Татьяна Холодова***

*Татьяна — профи по экспромтам,  
Их штучно выдаёт и оптом.  
Везде — права иль не права —  
Умеет покачать права.*

#### ***Тамара Логачёва***

*Внутри неё живёт ребёнок  
Задорный, озорной с пелёнок.  
И чуют дети за версту  
Её тепло и доброту. (25)*

### **ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ**

В русском классическом стихе, ведущем своё происхождение от М.Ломоносова и В.Тредиаковского, доминировали строгие законы метрики и ритмики, господствовали пять стихотворных размеров: ямб, хорей, дактиль, амфибрахий и анапест. Практически до начала XX века поэзия осваивала силлабо-тоническое стихосложение.

Но вместе с тем не могло не ощущаться, что этими метрами и ритмами не исчерпывается богатство звучания стихотворной речи, что в ней есть возможности, которые остаются вне сферы действия силлабо-тоники. Для строгих филологов Ломоносова и Тредиаковского, для переимчивого Сумарокова главной задачей было закрепить в сознании читателей незыблемость законов метрики и ритмики. Поэты же с обострённым чувством живого языка, естественного звучания стихотворной речи не могли не ощущать рядом с собой присутствия совсем других законов организации стиха — прежде всего законов народной песни. Отсюда идут ритмические эксперименты Державина. Так, пока ещё в малых масштабах, начиналось «расшатывание» классической метрики, появлялись новые ритмы. Появились различные «вольности» в трёхсложных размерах в пределах одного стихотворения, появились сильные внеметрические ударения в хорее.

В ещё большей степени удалились от силлабо-тоники так называемые *логаэды* — стихи, в которых ударения распределены по заранее заданной схеме, не совпадающей ни с одним силлабо-тоническим размером. Вот логаяд, написанный А.Радищевым:

*Ты клялася верною быть вовеки,  
Мне богиню ночи дала порукой;  
Север хладный дунул один раз крепче —  
Клятва исчезла.*

Вот лермонтовский логаяд:

*Они любили друг друга так долго и нежно,  
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной!*

Следующей степенью «освобождённости» от классики стал *дольник*.

**ДОЛЬНИК** — метр, в котором при соблюдении равного количества сильных мест внутри стиха количество слабых мест (безударных слогов) между ними колеблется, составляет то один, то два, и предсказать заранее, сколько будет этих слогов в следующем стихе, невозможно:

*Смуглый отрокбродил по аллеям,  
У озёрных грустилберегов,  
И столетие мылелеем  
Еле слышныйшелестшагов. (13)*

По первым двум строчкам нам, кажется, что это анапест, но в третьей и четвёртой строках наблюдается пропуск одного слога. Эти две строки уже не анапест, но и не хорей. Это — дольник.

Пример из Ахматовой даёт нам самый простой образец, более всего схожий с каким-либо из классических размеров. Но есть у дольника формы, уже вовсе не похожие на силлабо-тонику:

*Вхожу я в тёмные храмы,  
Совершаю тёмный обряд.  
Там жду я ПрекраснойДамы  
В мерцаньяхкрасныхлампд. (11)*

Единственная закономерность такого стиха — в нём три ударения, но количество безударных слогов между ними колеблется в пределах одного-двух. Дольник — переходная форма от силлабо-тонического стиха к *тоническому*. Возможность

варьирования положения ударений в дольнике обуславливает его исключительную ритмическую гибкость, позволяя ему передавать естественную интонацию речи с её градацией ударений по силе.

В зависимости от количества ударений в строке дольник бывает трёхударным, четырёхударным и, реже, пятиударным. Использование дольника впервые отмечается в романтической лирике XIX века (М.Лермонтов, А.Фет), но в активное обращение он входит на рубеже XIX — XX веков и связывается прежде всего с именами А.Блока, А.Ахматовой, А.Белого, М.Кузьмина.

Однако интервалы между сильными местами могут не ограничиваться одним-двумя слогами, а варьироваться для разных форм в диапазоне 0 — 1 — 2 или 1 — 2 — 3 слога. Такой стих называется *тактовиком*:

*Летают валькíрии, пою́т смычки́.  
Громóздкая óпера к концу́ идёт.  
С тяжёлыми шубамига́йдуки́  
На мрáморныхлэ́стницахждутгоспóд.*

*Уж зánавеснáглухоупáстьготóв,  
Ещё́рукоплéщет в райкэ́глупéц,  
Извóзчикипляшутвокругкострóв.  
Карéту такогó-то! Разъéзд. Конéц.* (14)

Тактовик может быть и значительно более свободным:

*По городу бегал чёрный человек,  
Гасил он фонарики, карабкаясь на лестницу.  
Медленный, белый подходил рассвет,  
Вместе с человеком взбирался на лестницу.* (11)

Своеобразной формой тактовика является стих русских былин, исторических песен и литературных подражаний им. К дольнику в своём творчестве часто обращались С.Есенин, Я.Смеяков, Е.Евтушенко и многие другие.

Таким образом, если в традиционной, силлабо-тонической системе, длина стихотворной строки определяется количеством слогов и ударений, то в тонической — только количеством полноударных слов (примыкающие к ним безударные слова в счёт не идут: «гора», «под гору», «за горой», «не за горой ли» одинаково считаются за одно полноударное слово и, следовательно, за одно ударение). Таким образом, в тоническом стихосложении соблюдается лишь одинаковое количество ударений в строке в полноударных словах.

Если дольник и тактовик можно рассматривать как переходную форму от силлаботоники к тонике, то «чистым» тоническим стихом будет являться *акцентный стих*.

**АКЦЕНТНЫЙ СТИХ** — система стихосложения, основанная на одинаковом (или примерно одинаковом) количестве ударных слогов в стихе при произвольном чередовании безударных. В русском языке количество безударных слогов между двумя ударными обычно колеблется от 0 до 4 слогов. В отличие от силлабо-тонического в акцентном стихе нет стоп с упорядоченным расположением ударных и безударных слогов. Каркасом стиха являются ударные слоги, и, соответственно, длина стиха определяется числом ударений:

*И́мя твоё — птíца в руке́,  
И́мя твоё — льдíнка на языке́.*

*Одно-единственное движенье губ.  
Имя твоё — пять букв.*

(15)

В приведённом примере число безударных слогов между двумя ударными колеблется от 0 до 4, но в каждой строчке сохраняется равное количество ударных слогов — 4. Однако одинаковое число ударных слогов в стихе необязательно: в акцентном стихе сохраняется лишь тенденция к более или менее упорядоченному количеству ударений в строках. Самые употребительные формы акцентного стиха в русской поэзии — четырёхударники, трёхударники и их чередование. Так как акцентный стих лишён метра, в ритмической организации стиха особую важность приобретает рифма — она обозначает конец строки и формирует ритмическое ожидание.

В поэзии XX века акцентный стих занимает значительное место в творчестве В. Маяковского:

*Вашу мысль,  
мечтающую на размячённом мозгу,  
как выжиревший лакейна засаленной кушетке,  
буду дразнить об окровавленный сердцалоскут:  
досыта изыдеваюсь, нахальный и ёдкий.*

Владимир Маяковский канонизировал акцентный стих, наиболее подходящий для его публицистической поэзии, где почти каждое слово в строке обретает вес благодаря интонационному акцентированию. Акцентный стих Маяковского, изобилующий интонационными паузами, как будто специально создан для ораторской декламации с трибун:

*Знаю,  
лирик  
скривится горько,  
критик  
ринется  
хлыстиком выстегать:  
— А где ж душа?!  
Да это ж —  
риторика!  
Поэзия где ж?  
Одна публицистика!  
Капитализм —  
неизящное слово,  
куда изящней звучит —  
«соловей»,  
но я  
возвращусь к нему  
снова и снова.  
Строку  
агитаторским лозунгом взвей.  
Я буду писать  
и про то  
и про это,  
но нынче  
не время  
любовных ляс.  
Я всю свою  
звонкую силу поэта*

*тебе отдаю,  
атакующий класс.(16)*

Акцентный стих берёт своё начало в русской народной поэзии. Акцентный стих с парной рифмовкой использовался в народной говорной поэзии (балаганские зазывания, свадебные приговоры и т. п.) и получил название *раёк* (*раёшный стих, раёшник*).

РАЁК — русский фольклорный стих, количество слогов и расположение ударений в нём свободно, ритм основан на смежной рифмовке строк. Содержание разнообразное — от рекламы уличных торговцев и зазывал до больших художественных произведений (пьесы старинного театра кукол) юмористического, прибауточного характера:

*Тряпё, рванину,  
Худую перину,  
Сваляную подушку,  
Путаную Аксюшку,  
Всякие лохмотья,  
Пьяную Авдотью  
Собираем, покупаем,  
Хозяина ослобоняем.*

В форме райка написана пушкинская «Сказка о попе и о работнике его Балде»:

*Жил-был поп,  
Толоконный лоб.  
Пошёл поп по базару  
Посмотреть кой-какого товару.  
Навстречу ему Балда  
Идёт, сам не зная куда.  
«Что, батька, так рано поднялся?  
Чего ты взыскался?..(1)*

В форме райка писали стихи Д.Бедный, В.Хлебников, В.Маяковский, С.Кирсанов, В.Боков, обращаются к нему и современные поэты.

В русской народной поэзии есть и такая форма, как интонационно-фразовый стих, или *фразовик*, основанный на чередовании речевых волн, расчленённых смысловыми паузами и равносложными клаузулами. По форме это тот же раёк, в котором рифмы заменены на равносложные клаузулы:

*Под славным великим Новым-городом,  
По славному озеру по Ильмену  
Плавает-поплавает сер селезень,  
Как бы ярой гоголь поныривает,  
А плавает-поплавает червлен корабль,  
Как бы молода ВасильяБуслаевича,  
А и молода Василья со ево дружиною хороброю,  
Тридцать удалых молодцов...*

От прозы фразовик отличает не только внешняя форма — стиховые ряды, характерные для поэтической речи с её особой, художественной интонацией, — но и определённые построения, присущие именно стихотворному поэтическому произведению. «Слово о полку Игореве» в основном состоит из стихов фразовика. Из русских поэтов

фразовики писали В.Жуковский, А.Фет, А.К.Толстой, А.Блок, М.Кузмин, И.Бунин, В.Маяковский, Е.Винокуров и многие другие:

*Уж как на море, на море,  
На синем камени,  
Нагая краса сидит,  
Белые ноги в волне студит,  
Зазывает с пути корабельщиков:  
«Корабельщики, корабельщики!  
Что вы по свету ходите,  
Понапрасну ищите  
Самоцветного яхонта-жемчуга?..»* (9)

Некоторые стиховеды считают фразовик разновидностью *верлибра*.

ВЕРЛИБР (свободный стих) — это стихотворение, лишённое и ритма, и рифмы. Тем не менее, даже такое стихотворение может обладать красотой и выразительностью благодаря образности, глубине мысли, звукописи и использованию других приёмов поэтической речи. Отказ от столь важных для русского стихосложения признаков, как ритм и рифма, должен обязательно компенсироваться чем-то другим. Верлибр так же, как и обычное стихотворение, пишется в столбик, каждая его строка содержит непредсказуемое количество слогов, и в этой связи особую прелесть, особую выразительность верлибру придаёт интонационное оформление при чтении:

*Она пришла с мороза,  
Раскрасневшаяся,  
Наполнила комнату  
Ароматом воздуха и духов,  
Звонким голосом  
И совсем неуважительной к занятиям  
Болтовнёй.*

*Она немедленно уронила на пол  
Толстый том художественного журнала,  
И сейчас же стало казаться,  
Что в моей большой комнате  
Очень мало места... (11)*

В отдельных строках этого текста, конечно, можно расслышать знакомые стихотворные ритмы: первая строка звучит ямбом, третья — амфибрахийем, шестая и девятая — хореем. Поэтому некоторые исследователи предпочитают говорить о том, что в верлибре происходит постоянная «смена мер повтора». Вот только такую же смену мер можно обнаружить в любой прозе, если разбить её на речевые такты. Ритм стиха отличается от ритма прозы не просто наличием ямбов и хореев, а предсказуемостью их появления. В свободном же стихе такой предсказуемости нет:

*Когда вы стоите на моём пути,  
Такая живая, такая красивая,  
Но такая измученная,  
Говорите всё о печальном,  
Думаете о смерти,  
Никого не любите  
И презираете свою красоту —*

Именно поэтому свободный стих часто вызывает недоумение и даже негодование у иных читателей: им кажется, что это вообще не стихи, а «рубленая проза». Но это не так. Внимательно присмотритесь к тексту приведённого примера, и вы заметите строфическую анафору, ассонанс, аллитерацию, созвучия и особое очарование в именно такой интонационной разбивке текста на отдельные строки. Верлибр, если он написан мастером, имеет свою особую прелесть звучания и содержания. Печатая своё произведение короткими строчками, автор как бы простейшим способом задаёт читательскому восприятию установку: «Это — стихи, то есть текст повышенной важности, а в чём эта важность — пусть читатель почувствует сам». Отказываясь от ритма и рифмы, автор как бы говорит: «Содержание моего сообщения настолько важно, что ради него я отбрасываю всё, что могло бы помешать мне воспользоваться точным словом или навязать мне лишнее слово»:

### ОДИНОЧЕСТВО

*Смычком по натянутым нервам —  
Грустная, проникновенная мелодия,  
Которой подвывает оркестр.  
Одиночество — это свобода,  
Независимость,  
Удовольствие оставаться самим собой,  
Ни под кого не подстраиваться  
И не носить приличествующую ситуации маску.  
Одиночество — это искренность  
В выражении чувств.  
Как жаль, что за это удовольствие  
Приходится платить  
Безустальной грустью  
И острой тоской...(25)*

Верлибр и прост, и труден. Прост, потому что не отвлекает от новой мысли ненужными ассоциациями со старыми стихами той же формы (того же стихотворного размера). Труден, потому что отказ от традиционной формы предполагает повышенную требовательность к содержанию:

### НАТЮРМОРТ

*У меня никогда не было пепельницы,  
И я дал тебе блюдо.  
Сейчас оно украшает мой стол.  
В нём пять спичек, пепел  
И пять половинок  
Недокуренных тобою  
Тонких дамских  
Ароматических сигарет.  
Рядом — фужер со следами красных губ  
И красного вина.  
Частичка тебя  
На моём столе —  
Напоминание о тебе,*

*Доказательство того,  
Что ты есть,  
Что ты вошла в мою жизнь.  
Я смотрю на эти предметы,  
И эмоции переполняют меня,  
И льются слезами.  
Это слёзы радости.  
Спасибо тебе, Всевышний,  
За простое человеческое счастье  
Любить.(25)*

Существует мнение, что обычное стихотворение может быть посредственным, а верлибр нет, поскольку первое держится на форме, а второй в основном на содержании. И если верлибр не безупречен, то это уже не верлибр и не стихотворение вообще.

Раёк, фразовик, верлибр — это, можно сказать, переходные между стихом и прозой формы стихосложения. Завершает этот ряд так называемое *стихотворение в прозе*.

**СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ** — лирическое произведение в прозаической форме, которое обладает такими признаками лирического стихотворения, как небольшой объём, повышенная эмоциональность стиля, бессюжетная композиция, общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания. Стихотворение в прозе, или *миниатюра*, лишено таких признаков лирического стихотворения, как метр, ритм, рифма и разбивка на стихотворные строки. Можно сказать, что это произведение поэтическое по содержанию и прозаическое по форме. Можно сказать, что это верлибр, лишённый самого видимого признака стиха — разбивки на строки:

### *ДЕВУШКА БЕРЁЗКА*

*Совсем недалеко от городского шума, за речкой Мухтуйкой в лесу живёт девушка Берёзка. Каждую осень я прихожу к ней признаваться в любви. Мы с ней обнимаемся и целуемся, я с наслаждением вдыхаю в себя свежий запах бересты. Как она чиста и невинна! Её стройный ствол весь покрыт темными родинками и шелушинками кожи, которые напоминают папиросную бумагу.*

*Осенью девушка Берёзка особенно красива: её волосы становятся янтарными, а когда на них падает солнечный свет, каждый листочек превращается в золотую монету. Девушка Берёзка совсем не дорожит своим богатством. Каждую нашу встречу она осыпает меня с ног до головы золотыми монетами. И я ухожу домой счастливый, влюблённый и щедро напоённый красотой якутской тайги...(25)*

Термин «стихотворение в прозе» ввёл французский поэт Ш.Бодлер для обозначения своих лирических миниатюр из цикла «Стихотворения в прозе». В русской литературе стихотворения в прозе писали И.Тургенев, А.Белый и А.Гастев.

## **ОБРАЗНОСТЬ**

**ОБРАЗНОСТЬ** (метафоричность) — способность поэта создавать при помощи слов определённую картину, которая воспроизводится нашим сознанием ярко, зримо, во всей полноте ощущений.

Образность в поэзии достигается при помощи *тропов*.

**ТРОП** — употребление слова в *переносном* (иносказательном) значении. Перенос значения может осуществляться на основе сходства изображаемых явлений (метафора), смежности (метонимия), противоположности (ирония). Функция тропа — придание речи

экспрессивности, реализация потенциальных значений слова, экономия художественной речи.

В основе тропа лежит сопоставление двух явлений, близких друг другу в нашем представлении какими-либо сторонами или признаками. Признаками одного явления мы характеризуем другое, стремясь пояснить его, создать о нём конкретное, яркое представление.

Использование тропов создаёт в художественной речи новые сочетания слов с новым их значением, обогащает речь новыми оттенками смысла, сообщает определяемому явлению то значение, которое нужно говорящему, передаёт его оценку явления.

«Газетная шапка», «сладкий голос», «блистать эрудицией» — все эти словосочетания основаны на переносе значений слов по принципу сходства: крупный шрифт заголовка над несколькими газетными материалами чем-то напоминает шапку, приятный голос производит на нас впечатление, подобное сладости, а эффектная демонстрация кем-нибудь своих познаний ошеломляет окружающих, как яркий свет, как блеск.

Троп свойственен разговорной речи, но это, как правило, тропы обыденные. Поэзия же дарит миру индивидуальные, авторские тропы.

Различают следующие виды тропов: простейшие — *сравнение* и *эпитет*, и сложные — *метафора*, *метонимия*, *синекдоха*, *аллегория*, *символ*, *ирония*, *гипербола*, *литота*, *масштабность*, *перифраз*, *эмблема* и *симвофора*.

**СРАВНЕНИЕ** — уподобление изображаемого предмета или явления какому-либо другому по общему признаку. Сравнение придаёт явлению или понятию то освещение, оттенок смысла, какой намерен придать ему поэт.

Уподобление может осуществляться при помощи сравнительных союзов *как*, *точно*, *будто*, *словно*; вспомогательных слов *подобно*, *как бы*, *как будто*, *похожа на*, *напоминает*, *кажется* и так далее:

*Анчар, как грозный часовой,  
Стоит — один во всей вселенной...* (1)

*Он был **похож на** вечер ясный:  
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!* (3)

*Стоит девчонка, **словно** памятник  
Всему, что снится по ночам...*(23)

*Огни фонарного венца  
Бульвар залили сочным светом.  
И **кажется** — горят сердца  
Строителей, создавших это...*(25)

Уподобление может осуществляться без союзов и вспомогательных слов, при помощи дефиса или тире:

*Вздыблен корпус над водным стеклом,  
Вот-вот вспрыгнет на плоскую спину,  
Заскользит своим днищем-коньком,  
Как по льду, **руки-весла** раскинув...*(25)

*Дорожу тобою год от года  
Каждой клеткой своего нутра.*

**Я** — всего лишь **хлеб** для бутерброда,  
Ну, а **ты** — и **масло**, и **икра**.

**Простыня** — **скатёрка**.  
Ноль убранства.  
Лакомимся мы из года в год:  
Ночью превращается в гурманство  
Наши с тобой обычный «бутерброд». (25)

Уподобление может осуществляться при помощи существительного в творительном падеже:

Всё, что было очень больно,  
Слава Богу, позади.  
Счастье **кошечкой** довольной  
Нежится в моей груди... (25)

Если всё хорошо —  
Будет **птенчиком** нежиться сердце,  
В тёплом гнёздышке ласки и нежности  
Будет тонуть.  
Если что-то не так —  
Беспокойно ночами вертеться  
И подраненной **птицей**  
Вразмах  
Колотиться о грудь... (25)

Уподобление может осуществляться при помощи сравнительной степени прилагательного или наречия:

Обнявшись **крепче** двух друзей... (3)

Уподобление может осуществляться при помощи риторического вопроса (не так ли?) или наречия *так*:

Удар! Корова рухнула в бессилье,  
И мир перевернулся, сам не свой...  
**Не так ли** и тебя, моя Россия,  
Ведут лихие силы на убой?... (25)

Пожухли ирисы, огни хризантем,  
Лишь розы приветствуют новью...  
**Так** мы вопреки злопыхателям всем  
Живём и лучимся любовью... (25)

Особая разновидность сравнения — *отрицательное сравнение* (характерный приём народной поэзии):

Не ветер бушует над бором,  
Не с гор побежали ручьи... (5)

Сравнение может представлять собой самостоятельную, в деталях описанную картину — в таких случаях возникает развёрнутое сравнение:

*Из-за горизонта, над лесами,  
Солнце шлет прощальный свой привет:  
Кисточкой лучей под небесами  
Красит облака в пунцовый цвет.*

*Нежно-золотистым алым светом  
Льется к нам струящийся закат.  
И на фоне этом силуэтом  
Ели мохнолапые стоят.*

*Смешанная техника у лета:  
Словно акварель, тона небес  
Тщательно размыты, и при этом  
Четко прорисован тушью лес.*

*Жалко, что шедевр недолговечен,  
Гаснет сизо-розовый мираж.  
Таёт, распадаясь, как и вечер,  
Солнцем зацелованный пейзаж.(25)*

ЭПИТЕТ — образное определение, метафорическая характеристика лица, предмета или явления, выраженные обычно прилагательным и причастием. Получается, что не всякое прилагательное или причастие может быть эпитетом. В следующих парах словосочетаний эпитетами являются лишь вторые: «*большая волна — упрямая волна*», «*замерзшая река — уснувшая река*», «*мокрый ворон — тоскующий ворон*», «*железная руда — железная воля*».

Как видите, обычное определение носит эмоциональный характер и лишёно личностной оценки, а эпитет всегда субъективен. В нём воплощается уникальность мироощущения, присущего личности.

Эпитет у большого поэта образует с определяемым словом свободное, подчас неожиданное словосочетание, с использованием переносного смысла и многозначности слова, отличающееся новизной и свежестью звучания:

*В ушах **оглохших** пароходов  
Горели серьги якорей... (16)*

*А за ними,  
Где вставало солнце **сонное**,  
Где закаты опивались соком вишен,  
Колосились  
Золотистые подсолнухи,  
**Длинноногие**,  
Как аисты на крыше... (20)*

Эпитетом может быть существительное: «*бродяга-ветер*», «*луна-егоза*», наречие или деепричастие: «*жадно глядишь*», «*костёр разгорался, танцую*».

Найти удачный, яркий эпитет для поэта — значит точно определить свой неповторимый, уникальный взгляд на предмет, явление, человека. Однако в народной поэзии, не знающей личного авторства, широко распространены другие эпитеты,

подчёркивающие традиционность восприятия мира, приписывающие предметам, явлениям и человеку повторяющиеся, типичные качества или свойства. Это так называемые *постоянные эпитеты*: *чисто* поле, *красна* девица, *добрый* молодец, *чёрный* ворон, *серый* волк, *мать сыра* земля и т. п. Такие эпитеты, как правило, используют поэты, опирающиеся на традиции устного народного творчества, в стилизациях под русский фольклор.

**Задание:** раскройте томик любимого поэта. Найдите эпитеты, которые употребляет автор.

**МЕТАФОРА** — перенесение свойств или признаков одного предмета на другой по принципу сходства. Сходными могут быть цвет, форма, характер движения или любые другие индивидуальные свойства предметов. При метафорическом переносе меняется предмет, но само представление или понятие, ранее закреплённое за другим предметом, не меняется целиком. Какой-либо признак первоначального представления или понятия обязательно остаётся.

В языке и в художественной речи выделяются две основные модели, по которым образуются метафоры. В основе первой лежит одушевление или олицетворение, основа второй — овеществление. Созданные по этим моделям метафоры называются соответственно олицетворяющими и овеществляющими.

Олицетворяющие метафоры — самые древние в языке: «снег лежит», «мороз сковал реки», «ручей бежит», «год пролетел», «время остановилось», «тоска грызёт», «заела скука», «чувства угасают».

Овеществляющие метафоры: «железная воля», «глубокая печаль», «тонкая мысль», «горькая усмешка», «сладкий голос», «языки пламени», « подошва горы», «крылья мельницы», «ручка двери», «лист бумаги», «корешок книги», «корень зла», «перст судьбы», «ход вещей» и т. п.

Все приведённые выше метафоры в русском языке в большей или меньшей степени «стёрлись», то есть потеряли из-за повседневного использования свою образную основу, которая в итоге почти не ощущается.

Индивидуальные метафоры, создаваемые поэтами, также основаны на олицетворении и овеществлении:

*Старик-мороз*  
*Устал и трубку курит.*  
*Глядит с прищуром,*  
*Как, творя обман,*  
***Парнишка-март,***  
*Смеясь,*  
*Вплетает в кудри*  
*Снегурочке*  
*Огромный синий бант...(20)*

В поэзии метафора — главный способ построения образов. «...А всего важнее — быть искусным в метафорах, — говорится в «Поэтике» Аристотеля. — Только этого нельзя перенять у другого: это — признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значить подмечать сходство».

Аристотель писал: «Метафоры нужно брать ... от вещей сродных, но явно непохожих, как и в философии почитается проявлением проницательности видеть сходство в далёких друг от друга вещах...» Таким образом, метафора должна обнаруживать скрытое и неожиданное сходство предметов, сопоставление которых открывает сознанию что-то новое.

*Я надена на шею твою*

*Поцелуев моих ожерелье... (25)*

В поэтической речи поэт специально употребляет одни слова вместо других, как бы вытесняя «правильное» слово, заменяя его другим, не соответствующим буквальному значению.

*Камышом заросший берег,  
Гладь пруда и хмурый лес.  
Брызги звёзд и лунный череп  
Улыбается с небес. (25)*

В этом четверостишии «правильнее» было бы сказать «огоньки звёзд» и «лунный шар». Словосочетание «брызги звёзд» необычно, оно заставляет нас явственно представить эти самые брызги, как будто кто-то взял и разбрызгал светящуюся краску по чёрно-фиолетовому куполу неба. Ну, а вместо лунного шара в сознании рождается жутковатый светящийся череп, пятна на поверхности ночного светила превращаются в глазные провалы. Так рождаются образы.

Метафора и сравнение — близкие понятия. Но между ними есть разница. Как правило, метафора строится стыком двух слов в родительном падеже: «брызги звёзд». Такая словесная конструкция легко перетекает в другую: «звёздные брызги», которая тоже является метафорой. И наоборот, второй вид метафоры легко перетекает в первый: «лунный череп — череп луны». Подобным «перетеканием конструкций» можно проверить троп на принадлежность к метафоре. Сравнение, составленное из приведённых слов, будет выглядеть иначе: *разбрызганные звёзды* (или звёзды как брызги) и *череповидная луна* (или луна как череп).

По аналогии с развёрнутым сравнением поэты часто используют развёрнутые метафоры, когда метафорический образ охватывает несколько фраз или всё стихотворение, превращаясь в самостоятельную картину:

*День ниспровергнут — на убой,  
Как будто туша мастодонта.  
Огромной рыжей головой  
Лежит на плахе горизонता.*

*Взметнулся времени топор,  
Палач не медлит ни минуты,  
И вот — исполнен приговор.  
Конец тебе, дневная смута.*

*Набухли кровью облака,  
Повсюду брызги алых пятен.  
И даже темная река  
Порозовела на закате.*

*Скатилась солнца голова  
За горизонт. Темнеет небо,  
И торжествует синева.  
День умер. Будто бы и не был. (25)*

В приведённом примере в самостоятельную картину-стихотворение развёрнута метафора «голова солнца».

**Задание:** раскройте томик любимого поэта. Найдите метафоры, которые употребляет автор.

**МЕТОНИМИЯ** — замена названия явления, понятия или предмета другим названием, неразрывно связанным в нашем сознании с представлением об этом жизненном явлении. Так, например, в нашем представлении неразрывно связаны автор и написанная им книга, характерная одежда человека и человек, постоянно в неё одетый, посуда и пища, в которой её обычно подают, форма и содержание явления.

В романе «Евгений Онегин» Пушкин, вспоминая лицейские годы, пишет: «*Читал охотно Апулея*», — и мы понимаем, что поэт читал книгу римского писателя Апулея; или в поэме «Медный всадник»: «*Все флаги в гости будут к нам*», — и мы знаем, что это означает: Петербург станет центром морской торговли, и корабли разных стран придут в этот порт под своими национальными флагами. «*Я три тарелки съел!*» — восклицает Фока в басне Крылова «Демьянова уха», и мы знаем, что съел он, разумеется, не три тарелки, а три порции ухи.

Метонимиями мы часто пользуемся в повседневной речи, когда говорим «бумага» в значении «официальный документ», «голова прошла» (в смысле, головная боль), «Россия выиграла у Германии» (вместо «футбольная команда России...») и т. п.

Частный случай метонимии — *синекдоха*. Этот приём состоит в назывании целого вместо части («я не выучил литературу»), в назывании части вместо целого («когда Москва (т.е. Россия) подпишет договор?»), в употреблении определённого большого числа вместо неопределённого множества («мы с тобой *сто лет* не виделись!»), в употреблении единственного числа вместо множественного («для борьбы с *фашистской гадюгой*»).

Граница между метонимией и синекдохой достаточно условна, поэтому применительно к поэзии можно говорить о метонимическом типе образности.

В отличие от метафоры, способной сблизить самые отдалённые предметы и понятия, метонимия имеет дело только с теми связями и сочетаниями, которые существуют в самой жизни. Но в этом и потенциальная сила метонимии: она может достигать большой эмоциональной достоверности.

*Ой ты, Катька  
Из промтоварного,  
Сколько, Катька,  
Ты отоваривала!  
Отоваривала,  
Приговаривала:  
Все вы, гады,  
С одной колодки —  
**Бескозырки,  
Шляпы, пилотки...** (20)*

При умелом использовании метонимия может достичь высот метафоры:

*В грязи по уши  
Брусчатый квартал.  
Осенний дождь  
Кропит дорогу к дому.  
**На жёлтых картах**  
Август нагадал,  
Что женщина моя  
Ушла к другому... (20)*

*Такого взгляда я еще не видел,*

*Чтоб резал сердце, чтобы так вот жег.  
Она вошла, взглянула и — изыди! —  
Я от морозных стрел ее продрог.*

*Красива и стройна. Слегка за тридцать.  
Под взмахом крыльев — угли черных глаз... (25)*

АЛЛЕГО́РИЯ — иносказательное изображение отвлечённого понятия или явления действительности при помощи конкретного жизненного образа. Связь между ними устанавливается, как правило, только логически, она условна, однозначна и не допускает иных толкований, кроме того, которое устанавливается традицией или предполагается автором.

Так, правосудие иносказательно изображается в образе богини Фемиды с завязанными глазами и весами в руках; аллегория мира — голубь, аллегория свободы — разорванная цепь, аллегория веры — крест, аллегория надежды — якорь, аллегория любви — сердце.

Аллегория часто применяется в баснях, сказках и притчах, где хитрость иносказательно изображают в образе лисы, жадность — в облики волка, коварство — в виде змеи и т. п. Из басен подобные аллегории легко переходят в сатирические произведения.

Аллегория — редкий троп в современной поэзии. В отличие от многозначного *символа* аллегория всегда имеет только одно значение, заданное литературной или мифологической традицией.

Аллегорией является образ «клинка, покрытого ржавчиной презренья» в стихотворении М.Лермонтова «Поэт».

Сила аллегории в том, что она способна на долгие века олицетворять понятия человечества о справедливости, добре, зле, различных нравственных качествах.

СИМВОЛ — замещение наименования жизненного явления, понятия, предмета в поэтической речи иносказательным, условным его обозначением, чем-то напоминающим это жизненное явление.

Например, *заря, утро* — символ молодости, начала жизни; *ночь* — символ смерти, конца жизни; *снег, лёд* — символ холода, холодного чувства, отчуждения. Символ отличается от аллегории тем, что смысл его нельзя ни «разъяснить», определив однозначной логической формулой, ни отделить от предметного образа. Смысл символа постепенно «проявляется», как фотоизображение, в процессе читательского восприятия текста. Например, лермонтовский «парус одинокий», выражающий представления раннего Лермонтова о человеке, о смысле его жизни, о его душе. Лермонтовский «парус» — символ одинокого человека, «плывущего» по жизни, не думающего о «береге».

В лирике Александра Блока от стихотворения к стихотворению, от цикла к циклу развёртываются образы-символы пути, дали, движения, любви:

*Я твоей любовной ласкою  
Озарён — и вижу сны.  
Но, поверь, считаю сказкою  
Небывалый знак **весны**. (11)*

Здесь «весна» — это и время года, и зарождение первой любви, и начало юности, и наступающая «новая жизнь» и многое другое. Символ глубоко эмоционален. Чтобы его постичь, нужно «вжиться» в настроение текста:

*Я хочу порвать лазурь  
Успокоенных мечтаний.*

*Я хочу горящих зданий,  
Я хочу кричащих бурь!(8)*

«Лазурь» у Константина Бальмонта — символ безмятежного существования; «горящие здания» и «кричащие бури» — символы революции, борьбы за свободу.

Символизм как художественный метод далеко не исчерпал себя. Я считаю, что он даёт огромные возможности для реализации всевозможных параллелей в современной поэзии, для наполнения содержания дополнительным смыслом и для создания развёрнутых символических образов:

*Солнце встаёт над Ленском  
Красное, как рубин.  
Город наполнен блеском.  
Я теперь не один.*

*Высшая Божья милость.  
Символ моей мечты.  
Солнышком в жизнь вкатилась  
Милая Эльза, ты.*

*Солнце встаёт сюрпризно,  
С алым огнём зари.  
Солнышко моей жизни  
Ласковое, гори!*

*Флаг над душой и телом —  
Огненный свет любви.  
Что б без тебя я делал?  
Солнце моё, живи!*

*Пусть золотым червонцем  
Солнце встаёт без бед.  
Солнышко, Эльза, солнце,  
Мой долгожданный свет!*

*Город наполнен блеском.  
В сердце моём светло.  
Солнце вошло над Ленском  
И над душой вошло!(25)*

ИРО́НИЯ — употребление слова в обратном, противоположном его значении, когда, например, с серьёзным видом притворно утверждают противоположное тому, что думают в действительности. Например, в одной из басен Крылова Лиса обращается к Ослу: «Отколе, **умная**, бредёшь ты, голова?», а в другой его басне Муравей говорит иронически Стрекозе: «Ты всё пела? Это — **дело**», хотя считает пение бездельем.

Ирония может быть добродушной, грустной, злой, гневной, едкой:

*Из всех республик ты одна такая —  
Яранги, сёла в ранге городов,  
**Сияющих сокровищ кладовая,**  
Аласов и зелёных берегов.*

*Хозяйка нефти, золотой моины,  
Алмазная корона всей страны...  
С таким богатством — вовсе не богата.*(25)

ГИПЕРБОЛА — образное выражение, состоящее в непомерном увеличении силы, значения, размера изображаемого явления. К гиперболе поэт прибегает для усиления впечатления, для заострения образа. Гипербола часто встречается в устном народном творчестве, например, в былинах про Илью Муромца, в частушках:

*Сидит лодырь у ворот,  
Широко разинув рот,  
А народ не разберёт,  
Где ворота, а где рот.*

Гипербола в лирической поэзии — мощный способ соединения мысли и эмоции. К гиперболе часто прибегал Маяковский. В советской лирике замечательные образцы гиперболы представлены в поэзии Есенина, Хлебникова, Пастернака, Заболоцкого, Луговского, Багрицкого, Цветаевой, Евтушенко и Вознесенского. Не редкость употребление гиперболы и у современных поэтов:

*Зима.  
Но не моргнёшь и глазом —  
Весна придёт к двору.  
Коты, огромные как МАЗы,  
На крышах мартовских орут... (20)*

Гипербола подобна увеличительному стеклу, она помогает пристальнее всмотреться в явления жизни, в её противоречия.

Приём, внешне противоположный гиперболе, но по сути являющийся её закономерной разновидностью — *литота*, то есть художественное преуменьшение:

*И шествуя важно, в спокойствии чинном,  
Лошадку ведёт под уздцы мужичок  
В больших сапогах, в полушубке овчинном,  
В больших рукавицах... а сам с ноготок!(5)*

МАСШТАБНОСТЬ — гиперболическое обобщение в поэтической речи, придающее особую значимость и выразительность изображаемому явлению или предмету (термин условный, авторский):

*Над головой  
Таёжный полог,  
И всё имущество со мной...  
Как цирковой медведь,  
Геолог  
Ногами крутит шар земной. (20)*

*К женщине на паперти,  
Чья душа забитая,  
Подойди, как к матери,  
Обними. Не трусь.  
С тёмными подглазьями,*

*Богом позабытая,  
Нищая и грязная,  
Это наша Русь.(25)*

**ПЕРИФРАЗ** — замена названия предмета или явления его описанием. Это, можно сказать, развёрнутая метонимия. Вот пример перифраза из стихотворения А.К.Толстого:

*Ты знаешь край, где всё обильем дышит,  
Где реки льются чище серебра,  
Где ветерок степной ковыль колышет,  
В вишнёвых рощах тонут хутора...*

Перифраз часто использовался в русской поэзии «серебряного века», особенно в символической поэзии. Используют его в своих стихах и современные поэты:

*Я люблю этот город:  
И церкви,  
Что смотрятся в речку,  
И его тишину,  
Но, давно городской человек,  
В мире этих людей,  
Прилепившихся  
К собственным печкам,  
Понимаю, что я  
Вдруг попал  
В восемнадцатый век.*

*Стародавних фигур  
Не коснулась  
Железная бита.  
В деревянных домах  
По часам деревянным  
Живут...* (20)

**ЭМБЛЕМА** — зримая, овеществлённая метафора, строящаяся на условном обозначении отвлечённого понятия при помощи конкретного предмета, рисунка, зрительно воспринимаемого образа. Например, змея — эмблема коварства, заяц — эмблема трусости, Марс — эмблема войны, лира — эмблема поэзии, венок — эмблема славы, чёрная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви:

*Я лиру посвятил народу своему...* (1)

**СИМФОРА** — высшая форма метафорического выражения, в котором опущено звено сравнения и даны лишь характерные для предмета признаки, вследствие чего образ не названного прямо предмета ощущается как чистое художественное представление, совпадающее с понятием о предмете:

*Над озером лебедь в тростник протянул,  
В воде опрокинулся лес.* (4)

*Знает только ночь глубокая,  
Как поладили они.*

**Распрямись ты, рожь высокая,  
Тайну свято сохрани!** (5)

**Луна  
в океан  
накидала монет...** (16)

Симфора лежит в основе народных загадок, назначение которых — возможно глубже запрятать догадку в подтекст или зашифровать её, уводя на ложный след. В лирическом же стихотворении симфорическое выражение, как разгадка в загадке, немедленно вызывает образное представление не названного прямо предмета, и это оставляет глубокое эстетическое впечатление:

*У девчонки  
В промтоварном магазине  
Очи мартовские  
Синие-пресиние!  
И над ситцами  
Взлетают руки голые...  
А под кофточкой  
Трепещут,  
Бьются голуби...* (20)

*Гроза отбушевала, перекатами  
Умчала туч грохочущих стада;  
Прозрачную гребёнку ливня спрятала  
И вместе с мраком скрылась в никуда.*

*Берёзоньки с расчёсанными гривами  
Красуются у солнца на виду.  
Их только что сам Бог фотографировал:  
Я видел фотовспышек череду.*(25)

Если образность — симфония поэзии, то симфора — симфония образности. Поэт, умело пользуясь этим поэтическим приёмом, может достичь впечатляющей выразительности в стихах.

**СУГГЕСТИЯ** — ассоциативное сочетание дополнительных смысловых и интонационных оттенков, которое несёт в себе особый стихотворный текст — *суггестивная лирика*. Суггестия — это, можно сказать, импрессионизм в поэзии.

Суггестивная лирика способна передать смутные, неуловимые душевные состояния, которые трудно выразить в стихотворении строго реалистическими средствами. Всякое суггестивное лирическое стихотворение содержит в себе элементы медитации, но в отличие от медитативной лирики обладает свойством очаровывать, завораживать читателя «пленительной неясностью»:

*Уноси моё сердце в звенящую даль,  
Где как месяц за роцей печаль;  
В этих звуках на жаркие слёзы твои  
Кротко светит улыбка любви.*

*О дитя! Как легко средь незримых зыбей  
Доверяться мне песне твоей:  
Выше, выше плыву серебристым путём,*

*Будто шаткая тень за крылом.*

*Вдалеке замирает твой голос, горя,  
Словно за морем ночью заря, —  
И откуда-то вдруг, я понять не могу,  
Грянет звонкий прилив жемчугу.*

*Уноси ж моё сердце в звенящую даль,  
Где кротка, как улыбка, печаль,  
И всё выше помчусь серебристым путём  
Я, как шаткая тень за крылом.* (4)

Для суггестивной лирики характерны нечёткие, мерцающие образы, косвенные намёки, зыбкие интонационно-речевые конструкции, поддерживаемые стиховым ритмом. По своей внутренней форме суггестивная лирика стоит на грани тончайших импрессионистических и даже алогичных построений, с внушающей силой воздействующих на эмоциональную сферу читателя, на его подсознание. Впрочем, при нанесении «суггестивных мазков» нужно знать меру, потому что чрезмерная суггестия может перерасти в невнятицу и бессмыслицу. А вот при необходимости лёгкая суггестия помогает живописать импрессионистские по характеру картинку и тончайшие душевные переживания:

*Закружила меня, закружила  
Осень поздняя в трепетном танце,  
Опьянила меня своей силою,  
Одурманила сладким вином.*

*Я не мог на её приглашение  
Не отдаться и не отозваться.  
Закружила меня искушением,  
Белым танцем и жёлтым огнём.*

*Одарила, осыпала золотом,  
Искупала в шуршащих червонцах,  
И, хвоинками сосен исколотый,  
Я упал на перину из мха...*

*Я запомнил её листья палые,  
Кроны лиственниц — рыжие солнца,  
Красноталовые губы алые  
И глаза её цвета греха.*

*Целовала, шептала, лелеяла,  
Предлагая остаться навеки,  
Ароматами сладкими веяла,  
Изводила, сводила с ума.*

*Но на пике огня-наслаждения  
Обессилила, смежила веки,  
И под действием перерождения  
Улыбнулась уже мне ...зима. (25)*

Подведём итоги.

Образность...

Яркие запоминающиеся образы создаются из разных словесных конструкций, разными методами и приёмами поэтической речи. Удачные, оригинальные образы свидетельствуют о самобытном художественном мышлении автора, о степени его одарённости, таланта. Постичь секреты образности, овладеть ими, подняться на несколько ступенек к вершине поэтического мастерства не так уж сложно. Не только классики способны создавать шедевры. Не боги горшки обжигают. В доказательство своих слов приведу несколько примеров из творчества своих земляков — поэтов неизвестных в масштабах России. Вот полные образности строки из стихотворения Владимира Серкина:

*Давай в бега ударим разом  
По талым ленским берегам!  
Ведь город противопокан  
Влюблённым в дали чудакам.*

*Нас ждуд берёзовые свадьбы.  
Там воздух пьётся, как вино.  
Там кедрь стройные на сабли  
Подняли неба полотно.*

*Там Лена грудью кормит чаек —  
Щедра великая река!  
Там горы путника встречают,  
Как шапки, сдёрнув облака.*

Вот как образно поэт говорит о зимней вьюге:

*На дворе, пожалуй, подморозило...  
Не гляди на двери без конца.  
Это ветер веником берёзовым  
Обметает ноги у крыльца.*

А вот как Владимир Серкин описывает состояние после дожда:

*Дождь утих. Раскрыты настежь окна.  
Пыльный город свежестью пропах...*

По словам Валерия Брюсова, поэтический талант даёт многое, когда он сочетается с хорошим вкусом и направляем сильной мыслью. Чтобы художественное творчество одерживало большие победы, для него необходимы широкие умственные горизонты. Только культура ума делает возможной культуру духа. И то, и другое присуще ленскому поэту Виктору Нестерову, его поэзии.

Посмотрите, какие замечательные образы находит поэт, когда пишет о родной ленской природе: «Дождь прошелся по кровле тайги...», «Вот куст пламенеет шиповника ярко, он ногизастывшие греет осине...», «Осень стучится в окошко веткой замерзшей рябины...».

Вот строки из стихотворения Виктора Нестерова «Солнечные блины»:

*Сегодня я проснулся рано,  
А солнце, глядя мне в окно,  
На зеркалах и самоваре*

*Печёт блины свои давно...*

А вот как начинается его стихотворение «Осень»:

*Стынет лес в обветшалой рубашке,  
Раздуваемой ветром холодным...*

Особой задушевностью и образностью проникнуты стихи ленской поэтессы Валентины Носенко. Обратите внимание, какими строчками она описывает ночную грозу:

*Потоки ливня, не стихая,  
На струи низжут темноту...*

Заканчивается стихотворение так:

*Ещё вздыхает гром сердито,  
От молний свет на много миль.  
Но вот уж летним ливнем смыта  
С души накопленная пыль.*

Как хорошо сказано! Оцените ещё и такие образные строчки Валентины Носенко:

*«И снова чайки прилетели, весну на крыльях принесли...», «Приходит май, и сердце — нараспашку, наполненное свежестью весны...», «Снегири на снегу, снегири, словно капельки алой зари...».*

Существует мнение, что поэт — это тот, кто сделал маленькое чудо — воду прозы превратил в вино поэзии. Так вот, образность — это, пожалуй, главное средство, то волшебство, которое превращает обычные стихи в высокую поэзию. В образности — сила поэтических строк. Метафоричность — икона поэзии. Образность — это именно то, что придаёт стихам цену настоящего искусства, наполняет их глубиной и высоким смыслом.

**Задание:** раскройте томик любимого поэта. Найдите удачные, на ваш взгляд, образы, которые употребляет автор.

Впрочем, поэты не всегда ориентировались в своём творчестве исключительно на образность. Акмеисты, например, в противовес символистам, «приземлили» поэзию, почти исключив из неё образы. Но об этом — в следующей главе.

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТИЛИ И ТЕЧЕНИЯ

Начинающему стихотворцу не помешает иметь представление о некоторых литературных стилях и течениях, которые повлияли на творчество известных русских поэтов.

**КЛАССИЦИЗМ** — направление в литературе XVII — XIX веков, ориентирующееся на эстетически эталонные образы и формы античного («классического») искусства. В основе эстетики классицизма — принципы рационализма: произведение искусства рассматривается классицизмом как разумно построенное, логически выверенное, запечатлевающее непреходящие, сущностные свойства вещей. Искусство призвано представить идеальную, разумную модель мироздания. Ключевое понятие в классицизме — образец: эстетическую ценность имеет то, что совершенно, правильно, неизбежно. Для классицизма характерна строгая жанровая иерархия: жанры делятся на высокие (трагедия, эпопея, ода) и низкие (комедия, сатира, басня). Смешение

высокого и низкого, комического и трагического недопустимо. Наиболее характерные представители классицизма — П. Корнель, Ж. Расин, Ж.-Б. Мольер, а в русской литературе — М. Ломоносов, А. Сумароков, А. Кантемир, В. Тредиаковский, И. Крылов, Д. Фонвизин, М. Херасков.

В русской литературе роль зачинателя классицизма играл А. Кантемир, творчество которого закончилось в начале 40-х годов XVIII века. В творчестве М. Ломоносова, А. Сумарокова и В. Тредиаковского классицизм получает наиболее полное и широкое развитие в конце первой и начале второй половины века, и, наконец, в творчестве Г. Державина, переходящем уже в начало XIX века классицизм получает своё завершение и перестаёт существовать как определённое литературное течение.

**РОМАНТИЗМ** — литературное направление, сформировавшееся в европейской литературе в начале XIX века. Романтики резко выступили против всяческих норм и правил классицизма, заявив, что правила — это костыли, и гений в них не нуждается. Мироощущение романтиков описывается при помощи понятия «мировая скорбь»: отчаяние, утрата веры в социальный прогресс, невозможность противостоять тоске однообразной повседневности. Всё это разрастается в космический пессимизм и вызывает трагический разлад человека со всем мироустройством. Отсюда резкое противопоставление героя и его идеала окружающему миру. Несовместимость идеала и реальности выразилась в уходе романтиков от современных тем в мир истории, народных преданий и легенд, мир воображения, сна, мечты, фантазии. Бесконечность человеческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального мира — центральная проблема романтизма. Культ индивидуальности максимально выразился в творчестве Дж. Байрона. Гордое одиночество, разочарованность, трагическое мироощущение и в то же время бунтарство и мятежность духа — характерные черты романтического героя Байрона.

Наиболее отчётливо романтическое мироощущение проявилось в поэмах, где фигурирует «исключительный герой в исключительных обстоятельствах» («Кавказский пленник» и «Цыганы» А. Пушкина, «Мцыри» М. Лермонтова). Достижения русского романтизма связаны в первую очередь с именами В. Жуковского, А. Пушкина, Е. Баратынского, М. Лермонтова, Ф. Тютчева.

В XX веке революционный пафос преобразования действительности находит образное воплощение в романтических образах-символах («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике М. Горького»). Романтическое мироощущение так же, как и реалистическое, проходит через всю литературную историю XX века.

**МОДЕРНИЗМ** — литературное направление первой половины XX века, объединяющее в себе множество течений и школ с весьма разнообразной эстетической ориентацией. Наиболее крупные течения внутри модернизма в мировой литературе XX века — импрессионизм и экспрессионизм, а в русской литературе «серебряного века» — символизм и акмеизм. Модернизм по сути своей противоположен реализму и продолжает традиции романтизма: вместо жёсткой связи характеров и обстоятельств, свойственной реалистической эстетике, утверждает самоценность и самодостаточность человеческой личности, её несводимость к утомительному ряду причин и следствий.

В русской литературе почти не было писателей, чьё творчество полностью укладывалось бы в рамки модернизма: большинство из них сочетали принципы модернизма с принципами других направлений. Наиболее значительные явления русского модернизма — творчество А. Белого, Б. Пильняка и В. Набокова.

**СИМВОЛИЗМ** — общеевропейское литературно-художественное направление конца XIX — начала XX веков. Это первое и самое значительное из модернистских течений в России, корнями связанное с романтизмом. По времени формирования и по особенностям мировоззренческой позиции принято выделять в русском символизме два основных типа. Поэтов, дебютировавших в 90-е годы XIX века, называют старшими «символистами» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус,

Ф.Сологуб и другие). В 1900-е годы в символизм влились новые силы — «младшие символисты», существенно обновившие облик течения (А.Блок, А.Белый, В.Иванов и другие). «Старших» и «младших» символистов разделял не столько возраст, сколько разница мироощущений и направленность творчества.

«Старшие символисты» резко отрицали окружающую действительность, говорили миру «нет»:

*Я действительности нашей не вижу,  
Я не знаю нашего века... (10)*

Земная жизнь — лишь «сон», «тень». Реальности противопоставлен мир мечты и творчества — мир, где личность обретает полную свободу, царство красоты:

*Я — бог таинственного мира,  
Весь мир в одних моих мечтах.  
Не сотворю себе кумира  
Ни на земле, ни в небесах... (6)*

*Есть одна только вечная заповедь — жить.  
В красоте, в красоте несмотря ни на что... (7)*

У «младших символистов» декадентское «неприятие мира» сменяется утопическим ожиданием его грядущего преображения. А.Блок в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме» (1904) воспекает женственное начало юности, любви и красоты, которое не только принесёт счастье лирическому «я», но и изменит весь мир:

*Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —  
Всё в облике одном предчувствую Тебя.  
Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,  
И молча жду, — тоскуя и любя. (11)*

Традиционной идее познания мира в искусстве символисты противопоставили идею конструирования мира в процессе творчества. Творчество в понимании символистов — подсознательно-интуитивное созерцание тайных смыслов, доступное лишь художнику-творцу. Более того, рационально передать созерцаемые «тайны» невозможно. По словам крупнейшего среди символистов теоретика Вячеслава Иванова, поэзия есть «тайнопись неизречённого». От художника требуется не только сверхрациональная чуткость, но и тончайшее владение искусством намёка: ценность стихотворной речи — в «недосказанности», «утаённости смысла». Главным средством передачи тайных смыслов и был символ.

Вторая по значимости категория в эстетике и поэтической практике символизма — музыка. В первом, общефилософском значении музыка для символистов — не звуковая ритмически организованная последовательность, а универсальная метафизическая энергия, первооснова всякого творчества. Во втором, техническом значении музыка значима для символистов как пронизанная звуковыми и ритмическими сочетаниями словесная фактура стиха, то есть максимальное использование музыкальных композиционных принципов в поэзии. Для многих символистов актуальным оказался призыв их французского предшественника Поля Верлена: «Музыка прежде всего...». Стихотворения символистов порой строятся как завораживающий поток словесно-музыкальных созвучий и переключек:

*Я — изысканность русской медлительной речи,*

*Предо мною другие поэты — предтечи,  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны.*

*Я — внезапный излом,  
Я — играющий гром,  
Я — прозрачный ручей,  
Я — для всех и ничей.*

*Переплеск многопенный, разорвано-слитный,  
Самоцветные камни земли самобытной,  
Переключки лесные зелёного мая —  
Всё пойму, всё возьму, у других отнимая.*

*Вечно юный, как сон,  
Счастлив тем, что влюблён  
И в себя, и в других,  
Я — изысканный стих.(8)*

Устойчивая черта мировоззрения и поэтики символизма — мифотворчество. Это свойство было в высшей степени присуще творчеству Ф.Сологуба, Вяч. Иванова и А.Белого.

Символизм обогатил русскую поэтическую культуру. Символисты придали поэтическому слову неведомую прежде подвижность и многозначность, научили русскую поэзию открывать в слове дополнительные оттенки и грани смысла. Плодотворными оказались их поиски в сфере поэтической фонетики: мастерами выразительного ассонанса и эффектной аллитерации были К.Бальмонт, В.Брюсов, И.Анненский, А.Блок, А.Белый. Расширились ритмические возможности русского стиха, разнообразнее стала строфика. Символизм преодолел крайности индивидуализма и субъективизма, по-новому поставил вопрос об общественной роли художника, возродил веру в высокое предназначение искусства. При внешних проявлениях элитарности и формализма символизм сумел на практике наполнить работу с художественной формой новой содержательностью и сделать искусство более личностным.

ФУТУРИЗМ — одно из основных европейских авангардистских течений начала XX века. Возник почти одновременно в Италии и России. Впервые русский футуризм проявил себя публично в 1910 году, когда вышел в свет сборник «Садок судей» (его авторами были Д.Бурлюк, В.Хлебников и В.Каменский). Вместе с В.Маяковским и А.Кручёных эти поэты вскоре составили наиболее влиятельную в новом течении группировку кубофутуристов. Помимо них футуризм был представлен тремя другими группировками — эгофутуризмом (И.Северянин, И.Игнатъев, К.Олимпов, В.Гнедов и другие), группой «Мезонин поэзии» (В.Шершеневич, Р.Ивнев, Хрисанф и другие) и объединением «Центрифуга» (Б.Пастернак, Н.Асеев, С.Бобров, К.Большаков и другие).

Футуризм претендовал на вселенскую миссию: в качестве художественной программы была выдвинута утопическая мечта о рождении сверхискусства, способного преобразить мир. В.Хлебников пытался предложить человечеству новый универсальный язык и открыть «законы времени». Программным для футуристов стал эпатаж обывателя («Пощёчина общественному вкусу» — название футуристического альманаха). Как любое авангардное художественное явление, футуризм более всего страшился равнодушия и «профессорской» сдержанности. Необходимым условием его существования стала атмосфера литературного скандала, освистывания и осмеяния. Оптимальной для футуристов читательской реакцией на их творчество была не похвала и не сочувствие, а

агрессивное неприятие, истерический протест. Именно такую реакцию со стороны публики провоцировали намеренные крайности в поведении футуристов.

Вот одно из стихотворений футуриста А.Кручёных:

*Ты отделилась от вокзала,  
покорно сникли семафоры.  
Гудел  
трепыхался поезд,  
горлом  
прорезывая стальной воздух.  
В ознобе  
не попадали  
зуб-на-зуб шпалы.*

*Петлей угарной — ветер замахал.  
А я глядел нарядно-катафальный  
в галстукке...  
И вдруг — вдогонку:  
—Стой! Схватите!  
Она совсем уехала? —*

*Над лесом рвутся силуэты,  
а я — в колодезь,  
к швабрам,  
барахтаться в холодной одиночке,  
где сырость с ночью спят в обнимку...*

В поэзии футуристы использовали композиционные и даже графические эффекты. Главным принципом стал «сдвиг», канон «сдвинутой конструкции» в лексике, синтаксисе и семантике. Лексическое обновление достигалось введением в поэзию неуместных слов, вульгаризмов, технических терминов. Слово у футуристов опредмечивалось, его можно было дробить, переименовывать, создавать новые комбинации морфологических и даже фонетических элементов. Новое отношение к слову как к конструктивному материалу привело к активному созданию неологизмов, переразложению и новому соединению слов, изобретению новых непривычных словосочетаний, отказу от знаков препинания. Делались попытки ввести «телеграфный» синтаксис (без предлогов), использовать в речевой «партитуре» музыкальные и математические знаки, графические символы. Гораздо большее, чем прежде, значение придавали футуристы визуальному воздействию текста. Отсюда разнообразные эксперименты с фигурным расположением слов и частиц слов, использование разноцветных и разномасштабных шрифтов, обыгрывание фактуры самого полиграфического материала — издание на обойной бумаге, расположение строчек «лесенкой», выделение особыми шрифтами отдельных эпитетов, внутренних рифм и важнейших слов.

Стремление футуристов сдвинуть, «вывернуть» смысл достигалось тем, что на место подразумеваемого слова они ставили противоположное, «перпендикулярное» ему по смыслу. Часто смысловой сдвиг достигался приёмом реализованной метафоры, когда иносказание прочитывалось буквально. Позднее многие приёмы «сдвигологии» использовали поэты ОБЭРИУ (Д.Хармс, А.Введенский, И.Бахтерев).

Новые эстетические возможности были развиты футуристами в связи с переориентацией многих из них с читаемого на произносимый текст. Поэзия, согласно их представлениям, должна была вырваться из темницы книги и зазвучать на площади. Отсюда поиски новых ритмов, использование гораздо более причудливых, чем прежде,

рифм, форсированная инструментовка. С этой же тенденцией связана и жанровая перестройка речетворчества, активное вовлечение элементов лубочной поэзии, частушек, поэтической рекламы, фольклорных заговоров и т. п. Обращение к художественному примитиву и фольклорным жанрам было проявлением эстетического бунтарства футуристов.

Революцию большинство футуристов приветствовали как шаг к будущему. Наиболее политически активная часть предреволюционных футуристов вошла в организованный в 1922 году «ЛЕФ» («Левый фронт искусства», который возглавил Маяковский) и, следовательно, в советскую литературу.

Футуризм оказался творчески продуктивен. При всех своих внутренних противоречиях футуризм сыграл определённую роль в становлении принципов творчества таких крупных советских поэтов, как Маяковский, Хлебников, Пастернак и Асеев.

АКМЕИЗМ — модернистское течение в русской поэзии, возникшее в 10-е годы XX века в «кружке молодых», близких к *символизму* поэтов. В 1911 году было основано новое литературное объединение «Цех поэтов», ставшее школой формального мастерства, безразличного к особенностям мировоззрения участников. Руководителями «Цеха поэтов» стали Н.Гумилёв и С.Городецкий.

Из широкого круга участников «Цеха» выделилась более узкая и эстетически более сплочённая группа акмеистов: Н.Гумилёв, А.Ахматова, С.Городецкий, О.Мандельштам, М.Зенкевич и В.Нарбут. Почти все они прошли ранее выучку у мастеров символизма, но в какой-то момент решили отвергнуть свойственные символистам устремлённость к «Мирам иным» и пренебрежение к земной, предметной реальности. Они вернулись в неба на землю, отвергая чрезмерное увлечение символистов запредельными смыслами и образами.

Изменилось у акмеистов и отношение к слову. Они утверждали, что поэтическое слово имеет твёрдо очерченные границы. И.Анненский, поэт и критик, говорил о поэтах, пришедших на смену символизму: «Все это не столько лирики, как артисты поэтического слова. Они его гранят и обрамляют»:

*Я душу обрету иную,  
Всё, что дразнило, уловя.  
Благословлю я золотую  
Дорогу к солнцу от червя...* (12)

*И часы с кукушкой ночи рады,  
Всё слышней их чёткий разговор.  
В щёлочку смотрю я: конокрады  
Зажигают под холмом костёр...* (13)

*Но я люблю на дюнах казино,  
Широкий вид в туманное окно  
И тонкий луч на скатерти измятой...* (14)

В поэзии Гумилёва мир предстаёт ярким, цветным (акмеисты придавали большое значение эпитету), иногда романтически причудливым, экзотичным, но весьма конкретным во времени и пространстве. Ахматова часто обходится без глубокой образности в своих стихах, стремясь к точному описанию предмета, к словесной живописи с натуры.

Поэзия акмеизма отличалась повышенной склонностью к культурным ассоциациям, она вступала в переключку с минувшими литературными эпохами. «Тоска по мировой культуре» — так определил впоследствии акмеизм Мандельштам. Мотивы и настроения «экзотического романа» у Гумилёва, образы древнерусской

письменности, Данте и психологического романа XIX века у Ахматовой, идеи натурфилософии у Зенкевича, античность у Мандельштама, мир Гоголя у Нарбута — вот далеко не полный перечень затронутых акмеистами культурных слоёв. При этом каждый из акмеистов обладал творческим своеобразием. Если в поэзии Гумилёва звучал порой гимн «сильной личности», а в произведениях Кузмина преобладало характерное для символизма эстетство, то творчество Ахматовой развивалось, переросло узкие границы акмеизма и в нём возобладало реалистическое начало, патриотические мотивы. Находки акмеистов в области художественной формы использовались советскими поэтами.

ИМАЖИНИЗМ — литературное течение, возникшее в России в 1919 году и объединившее в группу таких поэтов, как С.Есенин, В.Шершеневич, А.Мариенгоф. Имажинисты выступали в роли литературных оппонентов футуристов, в частности, Владимира Маяковского. Имажинисты провозглашали художественный образ в поэзии превыше всего. Не слово-символ с бесконечным количеством значений (символизм), не слово-звук (кубофутуризм), не слово — название вещи (акмеизм), а слово-метафора с одним определенным значением является основой имажинизма. «Единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов» («Декларация» имажинистов). Для конструирования своих образов имажинисты применяли все существующие и несуществующие методы. И при этом часто не знали меры. Вычурные, надуманные образы — визитная карточка имажинизма:

*Изба старуха челюстью порога  
Жуёт пахучий мякиш тишины* (17)

*Хорошо выбивать из тела  
Накаляющий песни гвоздь...* (17)

*Хорошо бы, на стог улыбаясь,  
Мордой месяца сено жевать...* (17)

И ещё один пример — из В.Шершеневича:

*Черпаками строк не выкачать  
Выгребную яму моей души...*

В 1924 году группа имажинистов распалась.

РЕАЛИЗМ — литературное направление, утвердившееся в русской литературе в начале XX века, прошедшее через весь XX век и начавшее победное шествие по XXI веку. Реалисты отвергли субъективизм романтиков, выдвинув требование объективного, правдивого изображения жизни. Реализм утверждает приоритет познавательных возможностей литературы (отсюда и утверждение литературы как способа особого — художественного — исследования действительности), стремится к глубинному познанию всех сторон жизни, типизации жизненных фактов. В отличие от классицистов или романтиков писатель-реалист подходит к изображению жизни без заранее заданного интеллектуального шаблона — реальность для него открыт для бесконечного познания мир.

В реализме всё реально, всё узнаваемо: конкретные детали быта и бытия, конкретное место действия, конкретный исторический период, подробности повседневной жизни. Реализм предполагает исследование взаимосвязи между характерами и обстоятельствами, показывает формирование характеров под воздействием среды. Действительность изображается в развитии, в динамике. Реализм дал великие

художественные открытия и продолжает оставаться одним из самых влиятельных литературных направлений.

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ** — литературное направление, сформировавшееся в советский период. Отличительные черты соцреализма — пафос героической борьбы, исторический оптимизм и вера в идеи будущего вопреки трагическим событиям настоящего, народность и партийность литературы. Лучшим представителям соцреализма удавалось действительно реалистически передать пафос первых пятилеток и героизм Великой Отечественной войны (поэмы В.Маяковского, В.Луговского, стихи М.Исаковского и других поэтов) создать подлинно народные характеры («Василий Тёркин» А.Твардовского).

По мере своего развития соцреализм вместо реального многомерного изображения жизни воссоздавал заранее заданный эстетический идеал — мир не такой, какой он есть, а идеализированный, каким он должен быть. Поиски новых художественных форм прекратились, что в итоге привело к кризису направления.

**ПОСТМОДЕРНИЗМ** — термин, используемый для характеристики современной и общекультурной ситуации. Постмодернизм — сложный комплекс мировоззренческих установок и культурных реакций в эпоху идеологического и эстетического плюрализма. Постмодернистское мышление принципиально антииерархично, противоречит идее мировоззренческой цельности, отвергает саму возможность овладения реальностью при помощи единого метода или языка описания. Писатели-постмодернисты считают литературу прежде всего фактом языка, поэтому они не скрывают, а, напротив, подчёркивают условность, «литературность» создаваемых ими произведений, сочетают в одном тексте стилистику разных жанров и разных литературных эпох. В современной русской литературе постмодернизм представляют А.Битов, Д.Пригов, Т.Кибиров, Л.Рубинштейн, Ю.Мамлеев, Д.Галковский и другие.

**КОНЦЕПТУАЛИЗМ** — одно из течений в современной русской поэзии, развивающееся в рамках постмодернизма. Концептуализм устраняет из поэзии «лирического героя», текст строится на игре с готовыми, сложившимися в прежнюю эпоху идеологическими штампами (концептами). Лирическая искренность в концептуализме невозможна: в любом высказывании выявляется идеологический или стилистический стереотип, причем автор воспроизводит его академически спокойно. Вот пример из Д.Пригова:

*Надо честно работать, не красть  
И коррупцией не заниматься  
Этим вправе вполне возмутиться  
Даже самая малая власть  
Потому что когда мы крадём  
Даже если и сеем, и пашем  
То при всех преимуществах наших  
Никуда мы-таки не придём  
А хочется*

Стилевые приметы концептуализма — цитатность, использование пародийной техники, повышенная театральность авторского поведения. Наибольшую известность из относимых критикой к концептуалистам поэтов 80-х — начале 90-х годов получили Д.Пригов, Т.Кибиров и И.Жданов.

## **ТРЕБОВАНИЯ К ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ**

Поэзия — изящная словесность, поэтому стихи пишут на литературном языке. Использование в одном стихотворении слов из разных лексических рядов (официально-

делового, научного, публицистического, разговорного, просторечного и т. д.) недопустимо. Как правило, в стихах используются слова из одного ряда — стилистически нейтрального. Исключение составляет намеренная стилизация частей текста либо употребление разговорного стиля в прямой речи.

Поэтическая речь должна обладать правильностью, ясностью, точностью, чистотой и благозвучием. Рассмотрим отдельно каждую из этих характеристик.

## ПРАВИЛЬНОСТЬ РЕЧИ

Правильной называется речь в соответствии с законами родного языка и правилами грамматики. Нарушение правил грамматики в стихах недопустимо. Как я уже подчёркивал, времена поэтической вольности прошли безвозвратно.

В русском языке также недопустимо нарушение устойчивых выражений и фразеологических оборотов (*ломать голову, сгущать краски, кот заплакал, на вес золота, попасть впросак* и т. д.). «*Может, и к тебе пришла бессонница, и лежишь ты, не смыкая взгляда синего*», — поётся в одной из популярных песен. Вот только можно сомкнуть глаза, а не взгляд. Примеров искажения устойчивых выражений в разговорной речи неисчислимо множество, поэтому важно следить за тем, чтобы эти ошибки не проникли в вашу стихотворную речь.

Распространённая ошибка начинающих стихотворцев — нарушение «времени», то есть разноречием видо-временных форм глаголов в пределах одной строфы или одного стихотворения. К примеру, если один глагол выражен формой несовершенного вида настоящего времени, а другой — формой совершенного вида прошедшего времени. Повествование в стихотворении нужно вести в одном времени — настоящем, прошедшем либо будущем. Оправдан может быть и естественный переход от прошедшего к настоящему, от настоящего к будущему времени, а не наоборот. Кавардак в стихотворении, где одна строфа написана в одном времени, другая в другом, третья в третьем, недопустим.

Не менее распространённая ошибка — нарушение «лица». Переход от третьего лица ко второму в одном стихотворении вряд ли может быть оправдан.

## ЯСНОСТЬ РЕЧИ

Ясной называется речь, которую читатель легко понимает, которая не вызывает в нём никаких недоумений. Чтобы ясно выражать мысли, нужно иметь вполне ясное представление о предмете. В частности, вредит ясности употребление двусмысленных выражений. Двусмысленность выражений может зависеть:

а) от одинаковых окончаний подлежащего и прямого дополнения. Например: *груз потопил корабль* (кто кого?).

б) от употребления омонимов — слов, имеющих несколько значений. Например: *три* (число) и *три!* (повелительное наклонение от глагола тереть), *топить* (в воде) и *топить* (печь). Таких слов в языке много (*коса, нос, ключ, ручка*). Выражения, взятые в отдельности: *три вещи и я принялась её топить* — двусмысленны.

в) от неправильного расположения слов в предложениях.

Бывает, в стихотворной строке конец одного слова и начало следующего либо два коротких слова образуют как бы новое (на слух) слово, от чего происходит искажение смысла:

*Слыхали львы(львы) за рощей глас ночной  
Певца любви, певца своей печали? (1)*

*О, Север, Север, чародей —*

## *Иль я(Илья) тобою околдован? (2)*

И ещё один пример (автор — И.Уткин):

*Ты не мучь напрасно взора,  
Не придёт он, так **жевот**(живот)  
Как на зимние озёра  
Летний лебедь не придёт.*

### ТОЧНОСТЬ РЕЧИ

Точность речи определяется тем, насколько употреблённые автором слова или выражения соответствуют тому, что он хотел донести до читателя. С точки зрения этого параметра идеальными для использования становятся слова, имеющие только одно строго определенное значение. С другой стороны, при использовании такой лексики может пострадать выразительность произведения, поэтому автору нужно строго следить за тем, какие значения имеют слова, употребляемые им.

**СИНОНИМЫ** — слова, различные по написанию, но совпадающие или очень близкие по смыслу. Например: *старинный* и *ветхий*, *радость* и *восторг*, *страх* и *ужас*, *путь* и *дорога*, *смотреть* и *видеть*. Разной может быть эмоционально-экспрессивная окраска синонимов: стилистически-нейтральная (*лицо*), сниженная (*морда*), высокая (*лик*).

Важнейшая стилистическая функция синонимов — быть средством наиболее точного выражения мысли. Чтобы избежать неточности при употреблении синонимических слов, необходимо вдумываться в смысл каждого слова и только после этого решать, какое из них наиболее точно выражает то, что вы хотите сказать. В поэтическом творчестве точность выбора того или иного слова писателем имеет огромное значение и играет решающую роль в художественном, образном изображении жизни. Именно точность избавляет поэта от многословия и вызывает в нашем представлении отчётливую, впечатляющую картину.

**ПЛЕОНАЗМЫ** — лишние определительные слова в тексте, речевая избыточность:

*Туда **нешком** печальный граф  
**Идёт** и над пещерой тёмной  
Зрит надпись...* (1)

*Перенестись **теперь** прошу **сейчас**  
За мною в спальню...* (3)

*Небесный свод, горящий славой звёздной,  
Таинственно глядит из глубины, —  
И мы плывём, пылающею бездной  
**Со всех сторон окружены.*** (2)

Разновидностью плеоназма является **тавтология**, так как по своей сути эта речевая неточность представляет собой переполнение текста синонимичными словами или выражениями: *тёмный мрак*, *страшный ужас*, *юный вундеркинд*, *ведущий лидер*.

И плеоназмы, и тавтология являются недостатками стиля за исключением тех случаев, когда автор употребляет их намеренно, как стилистический приём. Богата на синонимические плеоназмы народная поэзия: *путь-дороженька*, *грусть-тоска*, *море-окиян*, *горе-горькое* и фразеологические обороты: *ходить ходуном*, *битком набить*, *пропадать пропадом*. Разумеется, употребление таких выражений ошибкой не является.

## ЧИСТОТА РЕЧИ

Чистота речи предполагает абсолютную грамотность в употреблении литературных выражений, составление чётких лаконичных конструкций предложений и использование в лексиконе только тех слов, что имеют русское происхождение. Чистая речь — обязательное условие для автора. Чистая речь не только позволяет создавать эмоциональные, насыщенные смыслом и в то же время лёгкие для понимания стихотворные тексты, её наличие также является одним из проявлений уважения автора к своему читателю.

Самые распространенные искажения речи можно разделить на несколько категорий: архаизмы, неологизмы, варваризмы, диалектизмы, жаргон, вульгаризмы и просторечные выражения и слова.

**АРХАИЗМЫ** — устаревшие, вышедшие из употребления слова. Применение их при написании стихотворных произведений крайне нежелательно — для некоторых читателей в результате этого смысл может быть частично утерян.

Однако для определенных категорий текстов архаизмы вполне допустимы. Среди них произведения, написанные на историческую и религиозную тематику, стилизации. В этом случае умело использованный архаизм позволит автору более точно описать события прошлых лет, погрузиться в описываемую эпоху или тему.

Среди архаизмов выделяются *историзмы* и *славянизмы*. Историзмы — слова, исчезающие из активного словаря вместе с исчезновением соответствующих предметов и явлений: *городничий, полицеймейстер, коллежский асессор*. Славянизмы — старославянские слова: *очи, чело, ланиты, перси, десница, перст*.

**НЕОЛОГИЗМЫ** — слова, создаваемые для обозначения новых предметов и явлений. Появление неологизмов — следствие закономерного развития любого языка. С возникновением новых понятий появляется необходимость в словах, которые бы их обозначали. Эти слова и становятся неологизмами. Впоследствии некоторые неологизмы становятся полноправными лексическими единицами языка.

В поэтическом языке появление неологизмов связано с индивидуально-авторскими новообразованиями. Это так называемые локальные неологизмы:

*В лесу дубы немногие,  
Снеголые, снежногие.  
Висят на каждой ёлочке  
Снеговоздики, снегопочки.  
И снеговая сосна  
Стоит прямее дротика.  
Сугрбовая тишина.  
Снегرافика, снеготика.* (18)

Много неологизмов придумывал для своих стихов В. Маяковский: *донце, крикогубый, свинёнок, быкомордый, рыхотелье, разулыбиться, изъиздеваться, вплакаться, молкнь, тихньи* многие другие. Некоторые из этих слов вносили определённую экспрессию в стихотворные тексты Маяковского, однако вне авторского контекста, в нормативной, стилистически нейтральной речи использование таких слов практически исключено. Во всём нужна мера, Маяковский же чересчур увлекался неологизмами, среди них было достаточно много неудачных.

Авторские неологизмы, придуманные на «случай», для конкретного контекста, редко переходят в литературный язык и закрепляются в повседневном речевом обиходе. И всё же такие примеры есть. К таким неологизмам, например, относятся слова «созвездие», «полнолуние» (М. Ломоносов), «сладострастие» (А. Пушкин), «бездарь» (И. Северянин), «синь» (С. Есенин).

**ВАРВАРИЗМЫ** — иностранное слово или выражение, воспринимаемое родным языком как «чужое» и «неправильное»: *франчайзинг, лизинг, хостинг* и другие.

Довольно часто носители одного языка начинают употреблять для обозначения того или иного понятия слова, принадлежащие другому языку. В некоторых случаях язык от этого становится только богаче, например, если речь идет об обозначении некоего изобретения. Однако чаще всего язык при введении в него слов иностранного происхождения только засоряется.

Лексические единицы, взятые из других языков и имеющие при этом смысловые аналоги в данном языке, и называют варваризмами. Употребление их в литературной речи крайне нежелательно — в этом случае теряется самобытность русского языка, звучание и построение стихотворного текста становится более громоздким.

**ДИАЛЕКТИЗМЫ** — слова или обороты речи, бытующие в определенной местности. В русском языке являются довольно распространенным явлением. Однако, употреблять в стихотворных произведениях эти слова не рекомендуется, так как их значение не всегда может быть известно читателю.

Впрочем, использование диалектизмов возможно, если стихотворение напрямую касается местности, для которой они характерны:

*Беченча, Беченча,  
Раззадорь, как умеешь ты, праздник.  
Тойуксутов на чай  
И батыров лихих собери.  
Позови, Беченча,  
И умельцев к себе самых разных,  
Чтобы солнце встречать,  
Веселиться до самой зари!*

*Позабыв про печаль,  
Буду звуки **хомусные** слушать  
И радушных сельчан  
Буду славить, вкушая **кумыс**.  
Беченча, Беченча,  
Покорила ты сердце и душу,  
И во мне невзначай  
Огоньки твоих песен зажглись.(25)*

В случае употребления диалектизма автор должен раскрыть его значение в тексте либо в сноске. Чрезмерное увлечение писателя диалектизмами нарушает норму литературного языка и неоправданно затрудняет понимание произведения читателем.

Разговорная речь и литературный язык были четко разграничены с появлением письменности. Со временем разница между ними становилась все более ощутимой, каждое из этих направлений развивалось по-своему. Для того чтобы литературная речь была как можно богаче и выразительнее, авторы постоянно совершенствуют ее, придавая все больше изящности способам выражения мыслей и чувств.

В то же время разговорная речь характеризуется максимальным удобством для употребления, часто неполными грамматическими конструкциями, менее насыщенным по сравнению с литературной речью лексиконом. Использовать обороты и слова, являющиеся просторечными (*работяга, башиковитый, обалденный, рехнуться, хлипкий, дрыхнуть* и другие), нужно крайне осторожно. При умелом подходе они могут многократно усилить выразительность текста, придать ему особую смысловую и эмоциональную наполненность, однако употребление их в чрезмерном количестве приведет к тому, что произведение не будет производить впечатления литературного.

**ЖАРГОН**— речь определённой социальной группы, своеобразный язык «для своих», включающий слова и обороты (жаргонизмы), непонятные для непосвящённых. Выделяют жаргон воровской, армейский, студенческий, школьный, молодёжный (сленг). Жаргонная лексика строится на основе литературной путём переосмысления значений («ботаник» в значении «зубрила»; «обуть» или «кинуть» в значении «обмануть»), метафоризации («колёса» — «таблетки»), образования новых слов в соответствии с грамматическими нормами (глагол «козлить», образованный от существительного «козёл»). Жаргон — язык предельно экспрессивный, эмоциональный, жаргонизм содержит ярко выраженную оценку предмета высказывания. Употребление жаргонизмов допустимо лишь как средство речевой характеристики персонажа произведения:

– *Профессор, как культура нрава?*  
*Профессор: «Хиляем, нахалюги, на халяву»...* (21)

**ВУЛЬГАРИЗМЫ** — грубые, бранные слова или обороты речи, матерные слова. Вульгаризмы находятся за пределами литературного языка и в художественном произведении могут быть использованы разве что в речи персонажей как средство их характеристики. В авторской речи вульгаризмы, как правило, не используются. Как и жаргонизмы, вульгаризмы принадлежат к экспрессивно окрашенной, оценочной лексике, внося яркие эмоциональные краски в речь действующих лиц. Нередко вульгаризмы используются в ядрёных народных частушках.

## БЛАГОЗВУЧИЕ РЕЧИ

Наиболее общее стилистическое требование, предъявляемое к фонетической стороне речи, — требование благозвучия, сформулированное ещё в античных риториках. Аристотель утверждал: «Написанное должно быть удобочитаемо и удобопроизносимо, что одно и то же».

Благозвучие предполагает наиболее совершенное с точки зрения говорящих на данном языке сочетание звуков, удобное для произношения и приятное для слуха. Например, строка «*Вдруг взгрустнулось другу: вскоре встретит он врага*» неблагозвучна, поскольку здесь соединились слова с неблагозвучными сочетаниями *вдр, взгр, вск, встр*, которые затрудняют их произнесение. Неоправданное повторение одних и тех же звуков в данном случае навязчиво и неприятно. Ещё М.Ломоносов, говоря о звуковой организации речи, рекомендовал «обегать непристойного и слуху противного стечения согласных, например: *всех чувств взор есть благороднее*, ибо шесть согласных, рядом положенные — *вств-вз*, язык весьма запинаят». М.Горький советовал молодым писателям избегать шипящие звуко сочетания *виши, виша, вшу, ща, щей*, не допускать повторения свистящих и шипящих звуков, если они не звукоподражательны.

Стечение согласных, порождающее неблагозвучие, — серьёзный стилистический недостаток поэтической речи. К.Чуковский писал: «Дети в своих стихах никогда не допускают того скопления согласных, которое так часто уродует наши «взрослые» стихи для детей. Ни в одном стишке, сочинённом детьми, я никогда не встречал таких жестких, шершавых звуко сочетаний, какие встречаются в некоторых книжных стихах. Вот характерная строка из одной поэмы для детей: *Пупс взбешен...* Попробуйте произнести это вслух! *П с в з б* — пять согласных подряд! И взрослому не выговорить подобной строки, не то что пятилетнему ребенку. Ещё шершавее такая строка некоего ленинградского автора: *Вдруг взгрустнулось...* Это варварское *в д р у г в з г р* — непосильная работа для детской гортани. И больно читать ту свирепую строку, которую сочинила одна поэтесса в Москве: *Ах, почаще б с шоколадом... Щ е б с ш!* Нужно ненавидеть детей, чтобы предлагать им такие языколомные «щербши».

Неблагозвучие может вызвать скопление не только согласных, но гласных звуков, если они повторяются на стыке слов. Ещё Ломоносов в качестве примера плохой звуковой организации речи приводил фразу *плакать жалостливооотшествиискренного своего друга*.

Благозвучие речи в поэзии не только служит общим эстетическим целям красоты и музыкальности слога, но и может быть использовано как средство выразительности.

## РЕДАКТИРОВАНИЕ ТЕКСТА

Как видите, требований к поэтической речи много. Поэтому даже тот, кто обладает грамотной речью, хорошо знаком с правилами русского языка и стихосложения, не застрахован от ошибок.

Как же их избежать?

В нашем литературном объединении принято читать написанные стихи на общее обсуждение — пропускать их, так сказать, через *коллективного редактора*. Со стороны ошибки всегда виднее. Поэтому и существует у нас строгое правило: без предварительного обсуждения и одобрения стихотворение не допускается к публикации даже в районной газете. Ну, а перед книжной публикацией (это закон для каждого!) стихи в обязательном порядке должны пройти через профессиональных редактора и корректора.

Редактор устранил в вашей рукописи ошибки стихосложения, лексические, стилистические и семантические ошибки. Корректор исправил ошибки грамматические, орфографические и пунктуационные. Выпускать книгу без редактора и корректора — проявлять неуважение по отношению к читателю. Я считаю, что это абсолютно недопустимо.

Книга, выпущенная без редактора — это фактически самиздат. Это обман читателей. К примеру, если вы хотите продать ювелирное изделие, то вынуждены обращаться к эксперту, который смог бы оценить вашу вещь — взвесить, определить плотность, пробу драгоценного металла, подлинность и чистоту камней и т. д. Покупатель без подобной оценки купить вещь не рискнёт: вдруг вы собираетесь его обмануть, «впарить» вместо золота бронзовую позолоченную побрякушку или подделку? Когда вы предлагаете свой литературный продукт читателям, вы также обязаны пропустить его через эксперта, ведь большинство читателей не способны отличить бронзу от золота, графоманские стихи от поэзии. Наличие в выходных данных вашего сборника имён редактора и корректора — гарантия «качества» вашего «продукта».

Как работает корректор?

Он просто исправляет в рукописи допущенные вами ошибки согласно правилам русского языка. Лишь в спорных местах (нужна или не нужна запятая в тексте, знак тире, точка и т. п.) он может согласовать своё исправление с вами, уточнить что-то.

Как работает редактор?

Существует три способа. Первый: редактор, просматривая вашу рукопись, делает на полях замечания, предлагая исправить слабые места. И вы самостоятельно дорабатываете рукопись, после чего согласовываете исправления с редактором. Последний может принять либо не принять ваши варианты, вновь отдать вам рукопись на доработку. Второй способ: редактор сам предлагает варианты, как исправить ваши слабые места. Ваше дело — соглашаться или нет. И, наконец, если вы безусловно доверяете редактору, его опыту и поэтическому мастерству, то он самостоятельно вносит исправления в вашу рукопись.

Приведу пример. В 2000 году я работал над составлением сборника стихов «Есть такая Ленская страна...» литераторов посёлка Пеледуй. В руки мне попал текст стихотворения прославленного капитана, лауреата государственной премии СССР

Александра Бабичева. Стихотворение содержало ошибки, а капитана давно уже не было в живых. Оригинал текста выглядел так:

*Есть на Лене, в стороне далекой,  
Вдалеке от крупных городов,  
Приютился небольшой поселок —  
Зимнее жилище речников.*

*Здесь они, в суровые морозы,  
Лечат корабли свои зимой,  
Здесь они страдают и мечтают,  
Здесь они влюбляются порой.*

*Но наступит день, когда-то в мае  
Сбросит зимний свой покров река,  
Скажут «До свиданья, уезжаем».  
Берег не задержит речника.*

*И пойдут, речную гладь вздымая,  
Корабли на запад и восток,  
Дело государства выполняя,  
Груз завозят в каждый уголок.*

*Поведут их парни с Пеледуя  
Через непогоду в шторм и дым  
До Тикси, Томмота, Нижнеянска,  
В Оленек, Вилюй и на Витим.*

*Но наступит день — снова встанут  
Корабли, закованные в лед.  
Соберутся речники, вспомнят  
Все, чем жил и как работал флот.  
За бокалом речники вспомнят  
Всё, чем жил и как работал флот.*

Разумеется, в таком виде я, как редактор-составитель (человек, который несёт ответственность за текст в книге), поставить стихотворение в сборник не мог. Но и не поставить в сборник единственное стихотворение Бабичева было бы неуважением к памяти прославленного речника. Я решил щадящее отредактировать стихотворение, исправив лишь наиболее явные ошибки, чтобы оно не потеряло авторской индивидуальности. В итоге в сборник стихотворение вошло в следующем виде:

\* \* \*

*Там, где Лена тянется спросонок,  
Вдалеке от крупных городов,  
Приютился небольшой посёлок —  
Зимние жилища речников.*

*Здесь они в суровые морозы  
Лечат корабли свои зимой,  
Здесь порою к ним приходят грёзы,  
Здесь они влюбляются порой.*

*Но наступит день, и снова в мае  
Сбросит ледяной покров река  
И помчит обломки, приглашая  
В путь-дорогу брата-речника.*

*И пойдут, речную гладь вздымая,  
Корабли на запад и восток,  
Чтобы, наше дело выполняя,  
Груз доставить в каждый уголок.*

*Поведут их парни Пеледуя  
Через непогоду в шторм и дым  
До Томмота, Тикси, до Вилюя,  
В Оленёк, на Яну и Витим.*

*Лето пролетит — и снова встанут  
Корабли, закованные в лёд.  
Соберутся речники, вспомнят  
Всё, чем жил и как работал флот.*

Как видите, мысль и авторская индивидуальность стихотворения не пострадали от моего вмешательства. Надеюсь, был бы жив Александр Константинович, он согласился бы с моими поправками.

И в заключение немного о *саморедактировании*. Способность критически, объективно относиться к написанному вами тексту — ценное свойство. Часто бывает так — напишешь на волне вдохновения стихотворение, перечитаешь его как можно более беспристрастно, и кажется, что всё безупречно. Начинаешь набирать текст — и замечаешь «корявку» или смысловую натяжку. Возникает желание поправить. Видишь это стихотворение через несколько дней — и снова что-то замечаешь.

Сергей Михалков признавался: «Люблю переделывать, переписывать написанное, создавать новые и новые варианты, испытываю от этого трудно передаваемое наслаждение. Правлю, вычёркиваю даже то, что было написано когда-то давно, много лет назад. Мне часто звонят из издательств редакторы и спрашивают: «Какой же у вас вариант окончательный?» Отвечаю: «Самый последний!». Убеждён, что для писателя черновик — поле битвы, сражение, которое он должен выиграть. Сам постепенно чувствуешь, как слова приобретают многозначность, появляется подтекст, который раньше был почти незаметен. Он — этот подтекст — существовал, но о нём знал только автор. Смысл же работы в том, чтобы сделать читателя соучастником своего творческого процесса. Счастлив поэт, если читатель идёт за ним в глубь строки».

## ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

### КРИТИКА — ЭТО БЛАГО

М.Горький говорил о писателях: «Если молодой, ругайте как можно жёстче... Выдержит».

Многие начинающие поэты весьма болезненно реагируют на критику. Обижаются. И напрасно. Критика — это благо. Критические разборы написанного — лучшая литературная учёба. В нашем литературном объединении каждый имеет право критиковать, что мы и делаем, собираясь вместе — читаем друг другу стихи и разбираем написанное. Для этого и нужны объединения — общаться, обсуждать, критиковать,

учиться, дабы не впасть в ересь самомнения и графоманства. Объединение — это сила, это помощь друг другу. Самое ценное в объединении — это возможность общения, возможность вынести своё произведение на общий суд, на суд коллективного редактора.

Бытует мнение, что литературные объединения нужны лишь начинающим авторам — для того, чтобы «опериться» для самостоятельного «полёта». Я с этим не согласен. Каким бы ни был уровень мастерства и таланта писателя, ему просто необходимо время от времени слышать оценку своего творчества со стороны коллег по перу. Ошибки всегда виднее со стороны, и очень важно обратить внимание на эти ошибки, исправить их до публикации. Если же писатель долгое время «варится в собственном соку», то, как правило, он останавливается в творческом росте, начинает думать о себе в превосходной степени, и уровень его как писателя идёт на спад.

Разбирая «по косточкам» стихи друг друга на заседаниях литературного объединения, мы учимся видеть, замечать достоинства и недостатки в литературном произведении, анализировать написанное, повышать своё литературное мастерство. Услышать похвалу из уст коллег по перу за удачный образ или оригинальную рифмовку, вовремя заметить в стихотворении допущенную ошибку многого стоит. Поэтому мы и благодарим друг друга за критику.

Литературная критика — вид литературного творчества, оценка и истолкование художественных произведений. Основной предмет критики — текущий литературный процесс. Основные жанры литературной критики — рецензия, обзор, эссе, литературный портрет и библиографическая заметка.

РЕЦЕНЗИЯ — отзыв, аналитический разбор и оценка литературного произведения. Рецензия на целый ряд произведений, объединённых по какому-либо признаку, называется обзором.

## РЕЦЕНЗИИ

В 2012 году «Фламинго» совместно с районным управлением образования провело районный конкурс рецензий среди старшеклассников на произведения членов литературного объединения. Лучшими рецензиями жюри признало работы восьмиклассниц Евгении и Натальи Овечкиных из Туруктинской школы. Прочитайте их — и вы поймёте, как много можно заметить, разглядеть в двух небольших лирических стихотворениях.

### РЕЦЕНЗИЯ НА СТИХОТВОРЕНИЕ ТАТЬЯНЫ ПЕРМЯКОВОЙ «ЧЁРНОЕ И КРАСНОЕ»

#### *ЧЁРНОЕ И КРАСНОЕ*

*Толпа мужчин, одетых в чёрное, —  
Зонты и взгляды из-под шляп —  
Идет навстречу ей... и в сторону  
Не отвернуть уже никак.*

*Цветущим маком выделяется  
Она средь этой черноты,  
И в сонме лиц найти пытается  
Земного ангела черты.*

*Гроза свирепствует над городом.  
Редет чёрная толпа.  
Смеется в воздухе расколотом*

## *Её Величество судьба.*

Читаем название стихотворения. «Чёрное и красное». Контраст. С самого начала идёт этот конфликт цветов. Почему так? Ответить может только автор. Это стихотворение — символическое. Даже посмотрев на название, еще не прочитав само стихотворение, это понятно.

Контрасты характерны для романтического произведения. И главная героиня — романтик, ищущая на земле совершенство. Она и есть лирический герой. Мы видим её переживания, страхи, тревоги, сочувствуем ей.

Всё стихотворение построено на сопоставлениях и противопоставлениях и состоит из двух разных пластов: внутренние переживания автора и реальность. Но понимаю я это только тогда, когда прочитаю стихотворение до конца. И до конца буду сомневаться: о чём рассказал автор? О грозе и только? Где происходят события?

Реальность — это то, что автор видит вокруг, вещный мир, а второй мир нереальный, вымышленный, созданный чувствами — это предметы, преломленные авторским восприятием.

Вот толпа. Мужчины идут под зонтами, боятся дождя, скрываются от грозы. А может быть, толпа мужчин, одетых в чёрное — это грозные тучи? Они тяжело плывут по небу, и правда, как мужская толпа в чёрном. Читаю дальше, и опять переключка смыслов: «Зонты и взгляды из-под шляп...». Зонты — это не только зонты в прямом смысле этого слова, но это, возможно, еще и тучи, такие большие, разной формы, повисли над тобой зонтом. «Взгляды из-под шляп...». Может быть, это молнии? Ведь быстрый взгляд — как молния, мгновенный, и не знаешь, на кого в следующий раз посмотрит. Гроза — как судьба. Она надвигается, но ты ничего не поделаешь, ничего не изменишь... Начинается гроза, и её ни остановить нельзя, ни в сторону увести. Чему быть, тому не миновать. Итак, вот такую картину видит автор — гроза, тучи. И в этот момент автор думает о судьбе. О жизни.

Первые две строки первого катрена заканчиваются тире. Поэт делает паузы. Не торопись, приостановись, подумай. А посреди третьей строки — многоточие:

*Идет навстречу ей...и... —*

и ты ждешь развязки. А развязки нет. Есть приговор:

*...в сторону*

*Не отвернуть уже никак.*

Попробуем разгадать второй, глубинный смысл. Снова посмотрим на первый катрен. «Толпа мужчин, одетых в чёрное...». Чёрный — это такой угрожающий цвет, цвет страха, темноты, опасности. Посмотрим на происходящее глазами девушки. Чёрная толпа надвигается на неё чёрною стеной. Почему они идут к ней? Почему не отворачивают в сторону? И становится понятно, что этой девушке страшно... Мне бы тоже стало страшно, если бы какие-то незнакомцы шли прямо на меня, как зомби. Даже их лиц не видно!

Во втором катрене появляется Она. Я её отчетливо вижу. Вот она, выделяется среди хмурых, печальных зонтов в тёмной толпе. И становится тревожно. Она такая красивая. «Цветущим маком выделяется она среди этой черноты...». Что автор хотел сказать этой метафорой? Почему сравнивает девушку с маком? Может, хочет подчеркнуть её хрупкость и слабость? Ведь мак — хрупкое растение, живет очень мало, один день. Зато очень яркий. Мак можно сравнить с пламенем спички. Спичка вспыхнет — и тут же потухнет. Так и мак. Думаю, именно поэтому автор сравнил девушку с нежным, недолговечным цветком, чтобы подчеркнуть её незащищенность. Читаем этот катрен дальше. Что же делает эта девушка? «В сонме лиц найти пытается...». Сонм — такое высокое слово, характерное для древнегреческих мифов. Что такого божественного и возвышенного в этой черной толпе мужчин? Ответ можно найти в следующей строчке «...земного ангела черты...». Земного ангела? Может быть, земной ангел — это человек с безгрешной, чистой душой? Об истинном смысле этих слов может знать лишь автор.

Зачем девушка ищет земного ангела? Может быть, чтобы её страх перед толпой рассеялся? Или хочет, чтобы он унес её на небеса?

В символическом плане она — это молния, пронзившая темное небо яркой вспышкой.

В третьем катрене гроза идет на убыль, и чувство тревоги пропадает. Толпа редет, девушка теряет надежду найти в ней ангела. Она больше не хочет противиться судьбе. Ей остается смириться. Редет черная толпа, расходятся тучи, кажется, что скоро выглянет солнце. Но нет, гроза продолжается, лишь только тучи ушли. Я все еще слышу отголоски грозы. В этом мне помогает аллитерация.

**Г**ррозасви**р**реп**с**твует над гор**р**родом

**Р**редетчёр**р**ная толпа.

Смеется в воздухе **р**расколотом...

Как будто гроза, и я слышу гром, который к концу катрена стихает, будто бы гроза медленно, но верно, уходит и скоро смолкнет. А мы надеялись, что все уже прошло... ложная надежда. В этом и проявляется судьба. Если судьба тебе не благоволит, то шансов на исполнение мечты мало. И думаешь: «Почему судьба так несправедлива со мной? Почему вон той девчонке всё удастся, а мне нет?». Ответ один — такова судьба. Именно эти мысли могли прийти в голову автору, когда тот наблюдал за грозой.

«Смеется в воздухе расколотом её Величество судьба». Сама судьба смеётся над напрасными стараниями девушки. А может, она смеётся над девушкой из-за того, что она ничего не может? Смеется над её бессилием? Словно бы говорит: «Ну куда тебе против меня? Зачем ты против судьбы идешь?».

Судьба смеётся — это, скорее всего, олицетворение. Судьба сама по себе ничего не делает, это мы в воображении наделяем её действиями, мыслями, словами. Может, она смеётся оттого, что девушка пытается найти земного ангела в чёрной мужской толпе?

Стихотворение мне нравится, потому что оно с глубоким смыслом, над ним можно подумать и поразмыслить.

*Евгения ОВЕЧКИНА.*

#### РЕЦЕНЗИЯ НА СТИХОТВОРЕНИЕ СЕРГЕЯ МОСКВИТИНА «МАЙСКОЕ УТРО В ЛЕСУ»

##### *МАЙСКОЕ УТРО В ЛЕСУ*

*Свежо и сыро ранним утром,  
Журчит вода невдалеке.  
Макушкой ель качает мудро,  
В лишайнике, как в парике.*

*На скатерть неба кто-то пролил  
Бокальчик красного вина.  
Скворцы устроили гастроли,  
Росы напившись допьяна.*

Название стихотворения «Майское утро в лесу». Еще не читая произведения, я уже знаю, о чём оно. Москвитин словно проложил тропинку-название через моё настроение.

Стихотворение короткое, всего два катрена. В первом автор чувствует сырость, свежесть утра. Слышит журчание ручья. Видит седую ель, заросшую мхом. То есть в первом катрене поэт далеко не ходит, а просто смотрит вокруг. И я тоже слышу, вижу, осязаю, чувствую, читая «Майское утро в лесу». Стихотворение прозрачное и лёгкое.

Во втором катрене автор будто огляделся вокруг и перевел взгляд на небо. Земля — небо, но не противопоставление, а дополнение друг друга, завершающее картину природы. Казалось бы, далёкое небо, недостижимое, но поэт метафорой делает небо ближе. Когда Москвитин видит небо как скатерть, которая есть у каждого в доме, то он делает небо домашним, приземлённым, родным, близким. И автор не ищет в небе Бога. Вот Лермонтов в своем стихотворении «Выхожу один я на дорогу» видит Бога в небе, а у Москвитина в небе лишь скатерть. Может, Бог для него не только небеса, но и все вокруг? Куда ни посмотри, везде Бог, его воля, его творенье... У поэта рассвет — опрокинутый бокальчик красного вина. Кто-то пролил — а кто? Если на Земле — то это человек, но мы-то говорим про небо. Значит, это снова Бог, и выходит, что автор не ищет Бога, но находит его.

Вот автор оглядел небо, и взгляд спустился вниз, на деревья, где поют скворцы. И тут уже мы просто слышим звонкую трель. Читая две последние строчки стихотворения, я представляю, как Москвитин прислушивается к скворцам, невольно сравнив их пение с гастролями, как у настоящих певцов. «Скво-rrrrr-цы-уст-rrrrr-ои-лл-и-гаст-rrrrr-о-лл-и...» Хорошо работает звук, я так и слышу этих скворцов. Аллитерация помогает дополнить картинку. А в первом катрене «Мааа-кууу-шкооой-еель-кааа-чааа-еет-муууд-рооо...» ассонансная песнь... Ель медленно покачивается... Строчка звучит напевно, так и хочется её пропеть. Может, поэт вошел в лес, и на душе стало так хорошо, что захотелось петь? Напевность явственно слышна и в первой строчке второго катрена. «Нааа-скааа-теерть-неее-бааа-ктооо-тооо-прооо-лииил...» Я представляю, как первые лучи солнца медленно вплетаются в утренние облака — рассвет... Протяжность даёт возможность пофантазировать. Эту же протяжность подчеркивает и то, что стихотворение написано ямбом — неторопливым, неспешным. Ритм дополняет ассонанс, подчеркивая плавность. А куда торопиться?

«Росы напившись допьяна». Роса — такая прозрачная, утром можно полюбоваться алмазиками на травинках. Скворцы напилась росы — а какая она на вкус? Спросить бы у скворцов... А про что они поют? Про это майское утро, про росу, про ручей... Их пение как мелодия к картине «Майское утро в лесу». Всё, что можно увидеть в стихотворении, прекрасно дополняет звонкая песня скворцов.

Стихотворение как набросок, этюд, такое простое, несложное. Автор набросал штрихи и не стал усложнять, но из этих штрихов в голове сложилось полное представление, хотя стихотворение короткое, и синтаксис стихотворения очень простой — никаких осложнений, тире, многоточий. Но и пейзаж Москвитин описывает не вычурный и сложный, а лёгкий, естественный, как сама природа. То, что человек видит каждый день вокруг себя, и чтобы это написать, не нужно много слов, всё и так понятно.

Перекрёстная рифма: утром — мудро, невдалеке — в парике, пролил — гастроли, вина — допьяна. И ещё чередующиеся женские и мужские рифмы:

...úтром  
...невдалекé  
...мúдро  
...в парикé

наводят на мысль, что в стихотворении два героя. И чувствуется общность их переживаний. А кто эти два героя? Чьи переживания? Меня и поэта? Неба и земли? Поэта и природы? Можно продолжать этот ряд долго. Но эти два героя нужны, по-моему, чтоб показать, что всё в мире связано.

Москвитин напоминает мне Фета. Они оба как импрессионисты в поэзии. «Остановись, мгновенье, ты прекрасно», — бросают краски на холст, соединяют линии, размыкают их, чтобы открыть окно в мир. Москвитин несколькими штрихами набросал один миг — рассвет. И получился этюд. А может быть, законченная картина?

## ОБЗОРЫ

В разное время в периодической печати были опубликованы мои критические обзоры стихотворных сборников «Другая» Ирины Дмитриевой и «Грозовые крылья» Ивана Переверзина. Предлагаю их вашему вниманию.

### ЕСЛИ УМЕЕШЬ СЛЫШАТЬ...

*«Только знающим муки и все претерпевшим страданья  
Что-то главное людям открыть и сказать суждено».*

**Ирина Дмитриева**

Выход в свет второй книги Ирины Дмитриевой я считаю значительным событием в литературной жизни республики. Её стихи предназначены только для круга истинных ценителей поэтического творчества — «лишь для того, кто на вершине» (Иван Бунин).

Очарование от стихов не всегда можно объяснить анализом, пусть даже самым подробным и профессиональным. Иногда в стихотворении нас может поразить одна-единственная «голая» мысль — либо подтверждение наших собственных мыслей, неясных и несформировавшихся вполне, дремлющих в сознании, либо что-то новое, поражающее воображение глубиной, ясностью, простотой или парадоксальностью. Иногда магия стихотворных строк способна вызвать мурашки восторга необычным, но невероятно точным образом — на мой взгляд, самым сильным художественным приемом стихотворца. Но есть еще и стихотворная форма, тонкое психологическое действие на читателей музыкально-звуковой его организации, волшебное влияние формы стихотворения на его содержание. Поэзия Ирины Дмитриевой прочно опирается на эти три кита, но есть в ее стихотворных откровениях нечто неподдающееся анализу — очарование совершенства, свойственное лишь высокой поэзии.

Моё знакомство с Ириной Дмитриевой началось с ее «Станных рассуждений на неактуальную тему», опубликованных в апреле 1995 года в «Молодежи Якутии». Эта публикация многое сообщила мне об авторе. *«Мало кто способен оценить красоту и изящество мысли, ее глубину, не говоря уже о том, что сам по себе предмет разговора многим из нас может быть не понятен по причине нашей тотальной невежественности и всеобщей культурной дистрофии».* Поэт не обязан опускаться до уровня понимания многих. У Ирины Дмитриевой высокие требования к поэтическому творчеству. Изящество душевного движения; красота, мощь, необыкновенность, неожиданность мысли, поэтического образа, метафоры; совершенство стихотворной формы — все это, безусловно, присуще стихам самой Ирины.

*Приложи к раковине стиха  
свое уставшее от рока, рокота ушко.  
Услышишь шепот тающей в воду льдины,  
если умеешь слышать,  
как плавится, плывёт плейстоценовая материя...*

Обратите внимание на сочетание, неслучайность слов в каждой из этих строк: они связаны круговой порукой, цепляются друг за друга пальчиками ассонансов, аллитераций и созвучий:

*«раковине — стихá — устáвшее»* — эти слова связаны ассонансом на звук «а».

*«рока — рокота — ушкó»* — ассонанс на «о», звуковой повтор «ра»(ро) и «ка»(ко).

К этому же ряду примыкает и слово «раковине», сплетая между собой таким же образом и строки.

«Уставшее — ушко — услышишь — шепот — тающей — умеешь — слышать» — аллитерация на звук «ш» — «щ» помогает нам ощутить этот самый «шепот» таяния.

«плавится — плывет — плейстоценовая» — звуковой повтор «пл».

ассонансом связаны слова «если — умеешь» и «плейстоценовая — материя», причем перифраз «плейстоценовая материя» сам по себе интересен.

Приложив «ушкó» к раковине стихов Ирины Дмитриевой, можно услышать очень многое (конечно же, «если умеешь слышать»). Обратите внимание, как помогают нам звуки «ж» и «б» ощутить, осмыслить сказанное в следующих трех строках:

Утолишь жажду, если не побоишься обжечь обреченные улыбаться губы, пробуя живой, ставший влажным лед.

В стихах Ирины поражает легкость, невымученность точных, богатых рифм. Это не те рифмы, за которыми гонишься «что есть мочи», это не рифмы, добытые во что бы то ни стало, нет. Здесь все органично и уместно, без смысловых натяжек, без «притягивания за уши». Разве что инверсию иной раз позволяет себе автор, но до бедной рифмы не опускается.

Каждая строка у Ирины — лирическое откровение, вывернутая наизнанку душа. «Жизнь — только повод для стихотворенья», «Как трудно в мире — юродивой да хромой», «Я сдирала, и не раз, с души удавку зла и равнодушия», «Я вам правду открою: меня не любили ни разу», «Я без кожи». Как удивительно чутко настроен этот организм «без кожи» с нервами — оголенными проводами на любые, незаметные для многих глаз и ушей, для многих сознаний проявления бытия. И своего мира. Здесь выстрадано каждое словечко, пронесенное через «рваную от боли вереницу лет». А какие удивительные образы рождает эта настоящая на боли душа! «Кружочек соска надо мной лунным светом сочится», «Небесную грудь обнажает бесстыдно природа», «пламя, двигаясь плавно, играет в печи на поленьях», «Вхожу в стихотворение, как в лес», «Будет сиять моя тонкая свечка, пламенем нежно лизать темноту», «Стихов колосья спелые взращу», «из земли — ростков зеленых зубки», «Неба прибой», «Пятак — в кулак души зажатый», «Я во времени будто бы в жадном живом океане», «Разевают тяжелые волны огромную пасть», «Небесным языком себя наполнить», «И сок непрерывно и нежно пульсирует в животиках почек, блаженством беременных». А какой прекрасный развернутый образ дает Ирина в стихотворении «Я река. Только с берега та же...»! Блестящая концовка — «И течение моё вертикально» — прямо-таки валит с ног. Вот она, высокая поэзия!

Ирина — мастер парадоксальных аналогий: «Два пальца — в мозг, чтоб вытошнило душу», «Пахнет небом», «Задуйте, ангелы, мои глаза как свечи», «Рвите надежды с корнем и кровью — рвите, как зубы». А как щедро усыпана порода ее стихов алмазиками созвучий! Вот лишь некоторые из них: мертвым — метром; раня — роняя; глубина — глыбина; соленый — сок — со лба; голос — голубиный; поля — полны; обожжена — жена; невыносима — невесомость; в сонате — в сонете; растеряла — растерялась; забвение — в вине — вина — виновник; жадности — жало — жалкие; стадно — бесстыдно; страстно — стрессно; осадки — о, сад, кинутый; горечь — горькая речь; странниц — страниц.

Ирина Дмитриева способна слышать неслышное этому миру. И сообщать об этом нам языком высокой поэзии (по-другому — нельзя). Имеющий поэтический слух да услышит. Ирина в совершенстве владеет словом и поэтому, когда на нее находит вдохновение, она направляет его поток в нужном ей направлении. Родившиеся таким образом строки не требуют серьезной доработки. Их безупречность — свидетельство незаурядного таланта, дара Божьего. А еще мудрости (не просто эрудиции). Это тот уровень современной поэзии, на который, по моему мнению, следует держать равнение. Не беда, что стихи этого уровня не всем понятны.

Высокое предназначение поэта — творить. «Только знающим муки и все претерпевшим страданья что-то главное людям открыть и сказать суждено». Ирина не

просто «открывает» и говорит. Она делает это так, что мы получаем от её творчества те самые «сладость» и «блаженство».

Спасибо вам, Ирина!

**Сергей МОСКВИТИН.**  
(Газета «Илкэн», 17 мая 2001).

## ПОДОХЛИ СОЛОВЬИ В СКВОРЕЧНИКЕ

«Переверзин Иван. Книги с доставкой в OZON.ru. Закажи сейчас!» — заманивает реклама с различных «уголков» Интернета.

Иван Переверзин(10.03.1952) — человек для Якутии не посторонний. Наш земляк родился в посёлке Жатай. 10 лет работал рабочим в совхозе «Нюйский» и леспромхозе Ленского района, шесть лет — директором совхоза. Затем стал начальником управления сельского хозяйства и заместителем главы администрации Ленского района.

Писать начал с 30 лет. Автор двух публицистических книг и нескольких сборников стихов, первый из которых был опубликован в 1991 году. В 1994-м вступил в Союз писателей России. Лауреат премии журнала «Наш современник», литературных премий Союза писателей России «Традиция» и «Северная звезда». После двух лет работы в правительстве республики Иван Иванович ответил согласием на предложение из Москвы стать заместителем по экономике и финансам главного редактора концерна «Литературная Россия». В 2000 году И.И.Переверзин возглавил Литературный фонд России. Столь стремительной литературной карьеры не добивался ещё ни один якутянин...

Совсем недавно поступила в продажу изданная в 2010 году тиражом 2000 экземпляров новая книга Переверзина «Грозные крылья». Объём её впечатляет: большой формат (15x22x4 см), 664 страницы плюс 11 цветных иллюстраций...

Давайте поподробнее ознакомимся с последней книгой нашего земляка.

«Книга Ивана Переверзина, состоящая из избранных стихов, — своеобразный этап творческого пути известного русского поэта» — читаем в аннотации. Что ж, избранное — это всегда лучшее, не правда ли? Давайте начнём с первого стихотворения сборника — как правило, любой автор всегда стремится поставить на открытие особенное, сильное стихотворение, чтобы заинтересовать и увлечь читателя (орфография и пунктуация сохранены):

### *Твоё имя*

*Едва смог выйти из тумана,  
как окунулся вновь в туман.  
В моей душе такая рана,  
куда там боль от старых ран!*

*Пусть эта рана ножевая, —  
Но кровью напрочь изойдя,  
мне не войти под кущи рая,  
чтоб разрыдаться, как дитя...*

*В аду сгорю я, чёртов грешник,  
за то, что от шальной любви  
построил вдруг такой скворешник,  
что в нём подохли соловьи...*

*Тогда ты в душу и вонзила*

*свой нож, сгорая от стыда,  
что, видно, зря меня любила, —  
и не разлюбишь никогда!*

*Прости! Я слёз твоих не стою,  
но ими, а ничем другим,  
я рану, как водой, омою, —  
воскреснув с именем твоим.*

О душевной ране мы говорим обычно в переносном значении, поэтому и сбивают с толку словосочетания «рана ножевая» и «кровью изойдя» во второй строфе, заставляющие трактовать «рану» в прямом смысле. Вот только можно ли душу поранить ножом?!

Выражение «райские кущи» тоже обычно употребляется в переносном значении (райский уголок, сад, дом). Старославянское слово «кущи» имело значение «угол», а в болгарском, сербохорватском и словенском языках это слово означало «дом». Автор же, получается, собрался войти под сад или под дом, чтобы там разрыдаться (?!). Впрочем, сравнение «разрыдаться, как дитя» тоже неудачное. Дитя плачет, а не рыдает (вспомним пушкинское: «то заплачет, как дитя»). Скворечник автор почему-то предназначает соловьям, а четвёртая строфа, на мой взгляд, вообще лишена какого-либо смысла. Название стихотворения совсем не определяет его содержание.

В книге девять разделов и 589 стихотворений. Давайте рассмотрим первое стихотворение второго раздела (орфография и пунктуация сохранены):

### ***По травам***

*Погаснет — дальняя зарница  
и — вспыхнет новая на миг, —  
так в памяти мелькают лица,  
один, другой любимый лик.*

*Календарей смывают струи  
Следы расчётливых измен,  
И дней оборванные струны  
Сменяет музыка антен...*

*Приёмник выключу — и ладно!  
И буду слушать, как трава  
Растёт безгрешно, безоглядно  
в колючках зла по краю рва.*

*Она растёт в воротах рая,  
растёт под острою косою,  
растёт с тобой, земля сырая,  
земля, — омытая росой.*

*Я правым был и был неправым,  
тонул в воде, горел в огне,  
и не боюсь ходить по травам,  
ведь и они пройдут по мне.*

Вы не удивляйтесь, я не ошибся: в книге именно так расставлены знаки препинания, именно так написаны слова «скворешник», «рассчётливых» и «антен». Несмотря на наличие в выходных данных редактора и корректора.

Трудно представить, согласитесь, при всём богатстве воображения, как календарь (а не время) течёт, и струи его смывают следы (какие?) расчётливых (почему-то) измен. Музыку антенн тоже представить не так-то просто, ну, а в суггестивном тумане «дней оборванных струн» рассмотреть какой-либо смысл вообще не представляется возможным. После выключенного приёмника, наверное, хорошо слышно, как растёт трава в колючках зла. Вот только нужно найти место «по краю рва», «в воротах рая» или «под острою косой», а то не услышите. «Земля сырая» тоже, оказывается, растёт, но не любая, а лишь «омытая росой». Кто её, интересно, омыл? И ещё любопытно было бы посмотреть, как это травы, умея ходить, пройдут по автору. Вдоль или поперёк?

Недаром говорят, что о поэте можно судить уже по первой строке. Можно ли судить о всей книге Ивана Переверзина по первым стихотворениям двух первых разделов? Да, безусловно. В книге сотни слабых, беспомощных, корявых стихотворений, доказывающих, что автор плохо владеет и словом, и русским языком, и стихотворной грамотой. Здесь не редкость сбой ритма, несоблюдение размера стихотворной строки, нарушение правила альтернанса. И прочее, и прочее.

Основная тема огромной массы стихотворений в новой книге Переверзина — он сам. Обиды и злоба на врагов, непомерные амбиции, отношение к раю и аду, жизни и смерти и пожизненный душевный раздрай автора кочуют у него из стихотворения в стихотворение, со страницы на страницу и довольно быстро набивают у читателя оскомину. Удачные образы и авторские находки в стихах Переверзина настолько редки, что несколько не влияют на общее негативное впечатление. С превеликим трудом я осилил сей грессбух, задавшись целью сделать критический разбор новой книги «замечательного русского поэта», дабы не быть голословным.

Любой уважающий себя стихотворец (я уже не говорю — поэт) знает, что глагольные рифмы — **признак поэтической слабости**, а однокоренные рифмы — вообще недопустимый поэтический грех. Вот только Переверзин, похоже, об этом знать не знает, ведать не ведаёт, потому что с удовольствием рифмует глаголы между собой:

*Я — уже с эпохой простился,  
и врагов-товарищей простил...  
Но едва мне образ твой явился,  
я забыл, о многом я забыл...*

*Я забыл, что сердце изболелось, —  
и ночами не могу я спать,  
я забыл, что песнь любви допелась,  
а другой нет силы начинать...*

Извините, но у Переверзина именно так: «другой», а не «другую». В книге **избранных** стихотворений «замечательный русский поэт» использует глагольные рифмовки 498 раз! Мало того, он часто употребляет совсем уж позорные для любого стихотворца однокоренные рифмы: «вижу — ненавижу», «носила — уносило», «может — поможет», «скажет — докажет», «пережить — жить», «прошёл — нашёл», «перестала — устала», «покажет — прикажут», «считать — читать» и т. д. В книге не редкость слабые, беспомощные рифмы: «погасли — о стихах ли», «пересуды — любим», «жалит — поругались», «наверно — мгновенно», «впаривал — подзадоривал», «нежность — вечность», «небом — веком», «церквушка — русской», «бесславыя — признанья», «любви — земли», «в дали — любви», «сердце — бессмертье» и т. д.

Не гнушается автор употреблять и **банальные, избитые рифмовки**, такие, как «берёзы — слёзы» (употреблено в книге 9 раз), «любовь — кровь» (16 раз), «вновь — любовь» (11 раз), «любви — соловьи» (13 раз), «солнце — оконце» (13 раз) и т. д. По-видимому, у Переверзина есть **любимые** пары рифм, поэтому он использует их так часто. Есть у автора и любимые слова. К примеру, «смерть» и «бессмертье». Первое он любит часто рифмовать со словами «круговерть» и «твердь», а второе — со словами «круговерти» и «сердце»:

*Не беда, что глохнет сердце,  
не беда, что стынет кровь, —  
верю я в своё бессмертье,  
верю я в твою любовь.*

Есть в книге и такой вариант:

*Так, слушайте! Я всё скажу,  
всё выдам, что берёг на сердце, —  
пройду светло, как по ножу,  
в своё бессмертное бессмертье.*

Именно так, а не иначе. Свою, пожалуй, самую любимую рифмовку «сердце — бессмертье» Переверзин употребляет в книге ни много ни мало — 20 раз. На то и любимая. Есть у Переверзина и любимые «эпитеты»: бессмертный, проклятый, прекрасный и красивый. Поэт от сохи позволяет себе поэтические вольности: «боле», «огнь», «сребристый», «золотой», «младой», перестановки ударений в словах и т. д. О том, что автор не в ладах с русским языком, тоже свидетельствует множество примеров. Наверное, горе-стихотворец искренне убеждён в том, что уже упоминаемые мною «кущи» — это кусты:

*С каждым шагом темней и темней,  
и во тьме обступают всё гуще  
эти пышно цветущие кущи, —  
что навеки воспел — соловей.*

А вот ещё пример:

*Волна, накатывая, меня облизывает с головы до ног,  
облизывает вкусно, будто котёнок жирную миску.  
Чайки — то усядутся на влажный зернистый песок,  
то круто поднимутся в небо, что синей василиска.*

Тут, очевидно, автор попутал (или бес попутал) слова «василиск» (сказочное чудовище, змей, убивающий взглядом и дыханием) и «василёк» (тёмно-синий полевой цветок). В стихотворении «Горевое» темнота у автора почему-то «стояла тишиной во рту», а сам он «горько зарыдал навзрыд». В другом стихотворении автор вспоминает о «бессмертье жизни». Шторм у него «кромешный», роскошь — «малинная», а фундамент «впаянный в бетон». Этот ряд можно продолжить...

Короля, как говорится, делает свита. Свита редакторов известных газет и толстых журналов, принимающая стихи чиновника от литературы в печать. Свита захлёбывающихся от восторга критиков и чиновничьих лизоблюдов. Что ж, свита сделала своё дело — и сам «король», похоже, уверовал в своё королевское величие:

*Но что мне грязная молва,  
когда в глубинах сердца  
вовсю рождаются слова  
грядущего бессмертья.*

*И пусть не мне — моим врагам  
Жизнь кажется обидой,  
Ведь я герой великих драм,  
Они лишь — сброд постыдный.*

Впечатляет? Это далеко не всё. Дальше — больше:

*Но не где-нибудь там, у порога  
вечной жизни, а здесь, на земле  
стану я, — как поэт, равен Богу, —  
и бесследно не сгину во мгле.*

Это далеко не все примеры, поскольку тема-то для Переверзина — **любимая**. Но я себя ограничиваю:

*Я у сестры в гостях по повелению  
распахнутых в грядущее стихов,  
хоть не слышу и не считаюсь гением,  
а мог бы, мог — скажу без дураков.*

Заканчивается самовосхваление автора пророчеством:

*И всё-таки в борьбе за Слово  
Не важно как я назовусь,  
но важно, что воскресну снова,  
и воскресу с собою Русь.*

Вот так вот. Почти с Божьей миссией, получается, пришёл на нашу грешную землю поэт от сохи Иван Переверзин! Просим любить и жаловать! И почитать!

Подведём итоги. Одна и та же тема, одни и те же рифмы, одни и те же «эпитеты», одни и те же размышления о своём предназначении и самовосхваления — эту вечную жвачку Иван Переверзин жуёт на протяжении всей своей немалой по объёму книги. Переливает из пустого в порожнее, из порожнего — в пустое. Интерес к книге пропадает уже после прочтения первых нескольких стихотворений.

Предыдущий сборник Переверзина настолько же слаб. И раскупается он плохо — с 2007 года до сих пор ещё не распродан, несмотря на усиленную рекламу в Интернете. Книга доступна любому, у кого есть Интернет. Но ведь не берут же! А я вспоминаю, как специально поехал в Мирный, чтобы купить с десяток сборников стихов Алексея Васильева местного издания — себе и членам литературного объединения. Тысячный тираж этой книжки разошёлся почти мгновенно — любят у нас настоящую поэзию! А вот графоманская пылится годами на полках книжных магазинов, несмотря на интернетовские «заманухи»...

**Сергей МОСКВИТИН.**

(Сайт «СахаНьюс», газета «Литературная Россия», 2011 год; «Литературная газета», 2013 год).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Можно ли научить человека писать стихи? Спор об этом ведётся давно.

Говорят, что поэтами *рождаются*. Может быть, и так. Поэтами рождаются, но поэтическому мастерству учатся. Даже гений Пушкина нуждался в коротком периоде подражания и ученичества. Автор прославленных строк, воспевающих вдохновение и поэтические порывы, он тем не менее высоко ценил поэтическое мастерство. В черновиках его стихотворений можно увидеть, как в поисках самого точного он по четыре-пять раз исправляет одно и то же слово.

Предлагаемое пособие написано для *начинающих* стихотворцев. Начинаящий — тот, кто уже *начал* писать стихи. А стихи просто так писать не начинают. Как правило, за перо берётся тот, кто имеет к этому предрасположенность, интерес, способности, дар. Для тех, кто пишет стихи, совершенно необходимо *понимать* поэзию. И если данное пособие не научит кого-то писать стихи, то, надеюсь, научит хотя бы понимать поэзию, разбираться в ней, любить её.

Если ты, читатель, вместе со мной забирался по «ступенькам» пособия, значит, ты теперь на вершине. Той самой, про которую писал Иван Бунин в своём сонете «На высоте, на снеговой вершине...». Отныне, читая истинную поэзию, ты сможешь получать от неё удовольствие в полной мере, потому что *увидишь* то, что раньше было от тебя скрыто.

Тот, кто берётся чему-то учить других, сам должен что-то уметь. По этой причине в качестве примеров в пособии я использовал, помимо стихотворных строк из классической и современной поэзии, свои стихи и стихи членов литературного объединения «Фламинго». Многие хрестоматийные примеры, знакомые нам со школьных лет, я сократил до одной-двух строк, поскольку они общеизвестны и доступны каждому.

Считается, что голая теория сама по себе ещё ничего не значит. Что зёрна знания должны попасть обязательно в подготовленную почву. Но вряд ли равнодушный к поэзии, не воскреслённый ею человек возьмёт в руки эту книжку, заинтересуется ею, а тем более прочтает её до конца. Осилят все «Ступеньки на Парнас» лишь избранные. Для них и предназначено это пособие.

### ПОЭЗИЯ

К ней карабкаться нужно, с упорным трудом  
Забираясь к заветной вершине  
По ступенькам-словам, сквозь бурьян-бурелом,  
От прорывов и взлётов — к рутине.

Так непросто найти среди тысяч предтеч  
Не чужие — свои лишь тропинки,  
Чтоб по-новому вспыхнули радостью встреч  
На рассвете с лучами росинки;

Чтоб цветы источали густой аромат;  
Чтобы образы жили, играли;  
Чтоб энергия звуками била в набат,  
Заплетаясь в тугие спирали;

Чтобы вдребезги, в брызги морская волна  
Разбивалась об острые рифы;  
И в певучих созвучиях пела струна,  
Неотлучно от рифмы до рифмы;

Чтоб слова, прикоснувшись друг к другу в строках,  
Зазвучали внезапным узором;  
Чтобы строчки, сомкнувшись в обычных строфах,  
Зазвенели, запели мажором;

Чтоб мелодия ритма плыла и влекла  
От стиха до стиха, не стихая;  
Чтобы мысль в обрамлении формы цвела,  
Бриллиантом в оправе сверкая;

Чтоб не просто сказать-рассказать-донести,  
А увлечь и зажечь чрезвычайно;  
Чтоб пронять, преподать, предлагая в горсти  
Откровения светлую тайну;

Чтоб заставить прочувствовать боль и восторг;  
Чтоб душа, чуть дыша, трепетала;  
Чтобы вскинулась мысль в поднебесный простор,  
Голубого достигнув накала...

А когда покорятся десятки вершин,  
От классических строф до сонета,  
Можно смело сказать: ты уже властелин  
И достоин короны поэта.

#### ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Барто А. Л. Записки детского поэта. — М., 1976.
2. Вишневский К.Д. Мир глазами поэта. — М., 1979.
3. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. — М., 1997.
4. Дрыжакова Е.Н. В волшебном мире поэзии. — М., 1978.
5. Квятковский А.П. Школьный поэтический словарь. — М., 2000.
6. Краткий словарь литературоведческих терминов. — М., 1963.
7. Михалков С.В. Моя профессия. — М., 1974.
8. Словарь юного книголюбца. — М., 1987.
9. Справочник школьника. Литература. — М., 1999.
10. Тренин В. В. В мастерской стиха Маяковского. — М., 1991.
11. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. — М., 1997.
12. Энциклопедический словарь юного литературоведа. — М., 1987.
13. Учебник стихосложения. — Национальный сервер современной поэзии «Стихи.ру».
14. Шилин В. В. Музыка стиха. — Портал «Русские рифмы».

*Цифрами в тексте обозначены авторы стихотворных строк:*

1. Александр Пушкин

2. Фёдор Тютчев

- |                                |                                  |
|--------------------------------|----------------------------------|
| 3. <i>Михаил Лермонтов</i>     | 15. <i>Марина Цветаева</i>       |
| 4. <i>Афанасий Фет</i>         | 16. <i>Владимир Маяковский</i>   |
| 5. <i>Николай Некрасов</i>     | 17. <i>Сергей Есенин</i>         |
| 6. <i>Фёдор Сологуб</i>        | 18. <i>Николай Моршенин</i>      |
| 7. <i>Дмитрий Мережковский</i> | 19. <i>Роберт Рождественский</i> |
| 8. <i>Константин Бальмонт</i>  | 20. <i>Алексей Васильев</i>      |
| 9. <i>Иван Бунин</i>           | 21. <i>Андрей Вознесенский</i>   |
| 10. <i>Валерий Брюсов</i>      | 22. <i>Александр Кушнер</i>      |
| 11. <i>Александр Блок</i>      | 23. <i>Владимир Серкин</i>       |
| 12. <i>Николай Гумилёв</i>     | 24. <i>Инна Кашежева</i>         |
| 13. <i>Анна Ахматова</i>       | 25. <i>Сергей Москвитин</i>      |
| 14. <i>Осип Мандельштам</i>    | 26. <i>Оксана Андреева</i>       |

## СОДЕРЖАНИЕ

А. М. Еремеева. Чувство пути.....	3
От автора.....	5
<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	8
О вдохновении и поэтической вольности.....	5
Поэзия и проза.....	10
Три кита стихотворчества.....	12
<b>ФОРМА</b> .....	14
Метрические системы стихосложения.....	14
Силлабо-тоническая система стихосложения.....	15
Двусложные размеры.....	16
Трёхсложные размеры.....	19
Четырёхсложные размеры.....	22
Правило первой строки.....	26
Пауза и цезура.....	26
Правило первой строфы, равно— и неравноstopность.....	29
Вольный стих.....	31
Клаузула.....	32
Рифма.....	33
Новаторская рифма.....	36
Расположение рифмы в стихе.....	39
Звуковая организация стихотворного текста.....	44
Строфа. Виды строф.....	46
<b>Приёмы поэтической речи. Поэтический синтаксис.</b>	
<b>Стилистические фигуры</b> .....	50
Параллелизм.....	52
Симплога.....	53
Кольцо.....	53
Олицетворение.....	54
Инверсия.....	54
Антитеза.....	55
Бессоюзие.....	55
Многосоюзие.....	56
Градация.....	56
Перенос.....	56
Оксиморон.....	57

Пуант.....	57
<b>СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА.....</b>	<b>59</b>
Лирика.....	59
Мысль.....	61
<b>Содержание и форма лирических произведений.....</b>	<b>64</b>
Акростих.....	64
Александрийский стих .....	65
Баллада.....	65
Басня.....	65
Белый стих .....	67
Лимерик.....	67
Пародия.....	68
Посвящение.....	69
Стихи для детей .....	71
Стихотворный портрет .....	74
Стихотворное послание .....	75
Песня.....	77
Романс.....	78
Поэма.....	79
Сонет.....	79
Венок сонетов .....	82
Корона венков сонетов .....	83
Художественный перевод .....	84
Частушка.....	91
Эпиграмма.....	92
<b>ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ.....</b>	<b>94</b>
Дольник.....	95
Акцентный стих .....	96
Раёк.....	98
Верлибр.....	100
Стихотворение в прозе.....	103
<b>ОБРАЗНОСТЬ.....</b>	<b>105</b>
Троп.....	105
Сравнение.....	105
Эпитет.....	108
Метафора.....	109
Метонимия.....	112
Аллегория.....	114
Символ.....	114
Ирония.....	116
Гипербола.....	117
Масштабность.....	118
Перифраз.....	118
Эмблема.....	119
Симфора.....	119
Суггестия.....	120
<b>ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТИЛИ И ТЕЧЕНИЯ.....</b>	<b>126</b>
Классицизм.....	126
Романтизм.....	126
Модернизм.....	127
Символизм.....	127
Футуризм.....	130

Акмеизм.....	133
Имажинизм.....	134
Реализм.....	135
Социалистический реализм.....	136
Постмодернизм.....	136
Концептуализм.....	138
<b>ТРЕБОВАНИЯ К ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ.....</b>	<b>138</b>
Правильность речи.....	138
Ясность речи.....	139
Точность речи.....	140
Чистота речи.....	141
Благозвучие речи.....	145
Редактирование текста.....	146
<b>ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА.....</b>	<b>151</b>
Критика —это благо.....	151
<b>Рецензии.....</b>	<b>152</b>
Рецензия на стихотворение Татьяны Пермяковой «Чёрное и красное»...152	
Рецензия на стихотворение Сергея Москвитина «Майское утро в лесу»...155	
<b>Обзоры.....</b>	<b>158</b>
Если умеешь слышать.....	158
Подошли соловьи в скворечнике.....	161
Заключение.....	169
Использованная литература.....	171

Сергей Владимирович  
МОСКВИТИН

**СТУПЕНЬКИ НА ПАРНАС**  
*Пособие для начинающих стихотворцев*

Редактор А.М.Еремеева  
Корректор Г.В.Карих  
Технический редактор С.В.Москвитин  
Компьютерная вёрстка Е. С. Платоновой

Подписано в печать 14.06.2014  
Формат 70X100 1/16. Бумага ВХИ.  
Гарнитура Таймс Нью Роман. Печать офсетная. Усл. печ. л.10.  
Тираж 500 экз. Заказ № 1024. РИЦ «Новосибирск»  
при Новосибирском отделении Союза писателей России.