

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От авторов .....	4
<i>Часть 1.</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И АНАЛИЗ. Теория .....	6
I. Предметно-образный уровень .....	10
II. Речевой уровень (Художественная речь) .....	15
III. Композиция .....	29
IV. Жанр .....	54
V. Авторская позиция (Художественная идея) .....	63
<i>Часть 2.</i> ИНТЕРПРЕТАЦИИ. АНАЛИЗ. Практика .....	69
<i>Часть 3.</i> СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ .....	95
«Бородино» М.Ю. Лермонтова в свете исторической поэтики .....	95
«Любовь и радость бытия...» .....	114
Эпиграф как способ маркирования «ролевой» лирики .....	133
«Погоня» В. Высоцкого и «Погоня» Ф. Глинки: поэтика типологических схождений .....	144
Задания и вопросы для самоконтроля .....	152
Рекомендуемая литература .....	187

*Большая часть работы поэта происходит не в сознании,  
а в подсознании; в светлое поле сознания её выводит филолог.*

М. Гаспаров

*Не так ли мы стихов не чувствуем порой,  
Как запаха цветов не чувствуем? Сознатье  
Притуплено у нас полдневною жарой,  
Заборами... Мы спим... В нас дремлет обонянье...  
Мы бодрствуем... Увы, оно заслонено  
То спешкой деловой, то новостью, то зреньем.  
Нам прозу подавай: все просто в ней, умно,  
Лишь скована душа каким-то сожаленьем.  
Но вдруг... как будто в сад распахнуто окно, —  
А это Бог вошел к нам со стихотвореньем!*

А. Кушнер

## ОТ АВТОРОВ

Наши размышления о поэтике стихотворений и рекомендации, касающиеся анализа лирических стихотворных произведений, предваряют два эпиграфа: высказывание выдающегося отечественного филолога М. Гаспарова и «стихотворение о стихотворении» современного поэта А. Кушнера.

Рассуждения ученого и лирическое признание поэта дополняют друг друга. Поэт открывает нам предназначение подлинной поэзии:

*Но вдруг... как будто в сад распахнуто окно, —  
А это Бог вошел к нам со стихотвореньем!*

Высказывание филолога утверждает необходимость (и оправданность!) аналитической работы литературоведа.

Автор пишет для читателя, способного *чувствовать* стихи, а литературоведческий анализ позволяет увидеть, *понять* механизмы осуществления авторского замысла, проникнуть в технику творчества — «проверить алгеброй гармонию».

Конечно же, говоря о стихах, невозможно (да и не нужно) быть только беспристрастным аналитиком — субъективность оценок (хотя бы уже в выборе и предпочтении «материала» для анализа) и самый метод анализа так или иначе характеризуют и личность исследователя. Может быть, именно в специфике наблюдений по поводу интерпретаций лирического стихотворения более всего сказывается специфика филологического мышления, которое С. Аверинцев обозначил как «инонауку».

По этой причине, наряду со «строгими» научными понятиями и дефинициями, авторы пособия не пытались избежать и собственных вкусовых пристрастий, и субъективных, индивидуальных «прочтений» тех или иных стихотворений. В связи с этим читатель встретит здесь имена самых разных поэтов — и «хрестоматийно-классических», и тех, которые еще только входят в историю русской поэзии. Главное, что все они — «хорошие и разные» русские поэты.

Надеемся, что наша работа будет небесполезной для тех, кто любит и учится понимать хорошие стихи, а «проснувшееся обоняние» позволит нам всем почувствовать обаяние подлинной поэзии.

## Часть 1

# ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И АНАЛИЗ

## ТЕОРИЯ

Полноценное эстетическое освоение словесного художественного произведения включает в себя три этапа.

1. Непосредственное читательское восприятие, которое можно назвать «стихийным» или наивным.
2. Анализ, аналитическое рассмотрение произведения — расчленение целого на отдельные части, уровни, элементы и выяснение взаимосвязи между ними. При этом предполагается, что в произведении искусства (в частности, в литературном произведении) действует так называемый телеологический принцип, согласно которому в тексте художественного произведения все устроено целесообразно и является осуществлением заранее определенных целей. Иначе говоря, каждый уровень и элемент художественного текста «опрокинут в содержание» (Г. Винокур), т.е. оказывается «эстетически действенным» — необходимым с точки зрения целостного содержания.
3. Синтез, то есть возврат к целостному содержанию произведения, но теперь уже воспринятому не непосредственно и «стихийно». Понимание содержания обогащается аналитическим рассмотрением.

Разумеется, обязательным и первостепенным является первый из названных этапов. Автор художественного произведения рассчитывает прежде всего на непосредственное читательское восприятие. вполне возможным и естественным является освоение произведения, ограничивающееся его непосредственным восприятием. «Простой читатель» обычно так и поступает.

В то же время очевидно, что даже и «простой читатель» чаще всего по прочтении текста задает себе те или иные вопросы, пытаясь глубже и полнее проникнуть в содержание. Почему поэт озаглавил текст стихотворения именно так, а не иначе? Почему писатель наделил главного героя именно этим именем? Зачем автор акцентирует наше внимание на такой-то детали или, например, использует в данном случае кольцевую композицию? — и т.п. Так незаметно и естественно непосредственное восприятие переходит к аналитическому рассмотрению текста — его предметно-образного уровня, языкового своеобразия, особенностей композиции и т.д.

Тем более необходим анализ, если речь идет о полноценном освоении содержания специалистом — преподавателем литературы, филологом-литературоведом. М.Л. Гаспаров подчеркивал: «Не нужно думать, будто филолог умеет видеть и чувствовать в стихотворении что-то такое, что недоступно простому читателю. Он видит и чувствует то же самое — только он отдает себе отчет в том, *почему* он это видит, какие слова стихотворного текста вызывают у него в воображении эти образы и чувства, какие обороты и созвучия их подчеркивают и оттеняют. Изложить такой самоотчет в связной устной или письменной форме — это и значит сделать анализ стихотворного текста»<sup>1</sup>.

Из сказанного ясно, что анализ (расчленение целого на части, уровни, элементы) не может быть самоцелью. Аналитическое выяснение взаимосвязей между элементами текста необходимо и оправданно настолько, насколько оно ведет к более точному и полному пониманию содержания произведения. Поэтому научная (литературоведческая) интерпретация, скажем, лирического стихотворения не завершается анализом, но анализом «проверяется», уточняется и корректируется.

Интерпретация — истолкование, объяснение содержания литературного произведения. Соответственно, литературоведческая интерпретация представляет собой «перевод» художественного

---

<sup>1</sup> Гаспаров М.Л. Избр. труды. — Т. II. О стихах. — М., 1997. — С. 18.

содержания на понятийно-логический язык. Ясно, что такая операция неизбежна — особенно в случае необходимости «дать себе отчет» в прочитанном. Однако при этом неизбежны и значительные, зачастую непреодолимые трудности, обусловленные тем, что, во-первых, «логический эквивалент» (например, формулирование художественной идеи произведения) непременно оказывается беднее целостного художественного содержания, а во-вторых — подлинно художественное произведение неоднозначно, допускает ряд различных толкований.

Подобные трудности особенно ощутимы, если речь идет об интерпретации лирического стихотворения, так как главное содержание его — не освоение тех или иных идей, характеров, фабул и т.п., но непосредственное выражение эмоций, переживаний, внутреннего состояния человека. В этом смысле значительные трудности представляет и анализ стихотворного лирического текста, ведь анализировать приходится поэтические средства, передающие в итоге трудноуловимое — динамику душевных переживаний лирического субъекта, эмоционально-оценочную экспрессию автора и т.п.

Предмет освоения в лирическом стихотворении (а тем самым и весь строй, состав, «художественные особенности» лирического стихотворного текста) в большей степени, нежели в эпическом или драматическом произведении, «противится» разъятию на составляющие элементы и уровни. Тем не менее полноценное освоение содержания требует, как уже подчеркивалось, аналитической работы с текстом. Литературоведческая интерпретация, таким образом, идет рука об руку с анализом, так что невозможно бывает установить четкие границы между толкованием содержания и аналитическими операциями.

Собственно анализ может быть успешным лишь в том случае, если учитывается, что художественный текст — сложная система, в которой взаимосвязаны все составляющие ее уровни и элементы. Поэтому аналитическое рассмотрение текста требует определенной структуры, учитывающей все уровни и подуровни литературно-художественной формы. Какие это уровни?

В тексте словесно-художественного произведения традиционно выделяют три уровня, три стороны.

1. Предметно-образный, т.е. все изображаемые словом события, явления и чувства, которые в своей совокупности и составляют художественный мир произведения. По словам В.Е. Хализева, это «воссозданная с помощью речи и при участии вымысла *предметность*. Мир произведения включает в себя не только материальные и пространственно-временные данности, но и психику, сознание человека, главное же — его самого как душевно-телесное единство»<sup>2</sup>. Соответственно, важнейшими единицами предметно-образного уровня, образующими художественный мир произведения, будут изображенные в произведении герои и персонажи (см. портрет, формы поведения, сознание и самосознание человека, характер), события, развивающиеся в пространстве и во времени, пейзаж, интерьер, вещь (предмет).

М. Гаспаров называл этот уровень литературно-художественной формы *идейно-образным* и отмечал в нем два главных подуровня: во-первых, *идеи и эмоции*, во-вторых, *образы и мотивы*.

2. Художественная речь (речевой уровень), т.е. собственно словесная ткань произведения. Речевые средства художественной литературы крайне разнородны. В состав художественной речи входят *лексико-фразеологические и морфологические средства языка, способы иносказания* (тропы), *стилистические фигуры* (интонационно-синтаксические средства), приемы *звуковой и ритмической* организации речи.
3. Композиция, т.е. «соотнесенность и расположение» (В.Е. Хализев) в произведении единиц предметного и речевого уровней.

При этом все три уровня взаимосвязаны, так что только их единство обеспечивает воплощение художественного содержания

---

<sup>2</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. — М., 2004. — С. 183.

ния. Соответственно, анализируя предметно-образный уровень (художественный мир произведения, в частности лирического стихотворения), следует прежде всего обратить внимание на такие компоненты, как мотив, динамика переживаний лирического субъекта, предметно-вещный мир и т.п. Рассматривая словесно-художественную ткань текста, выделяем стилистические (лексико-синтаксические) языковые средства и отмечаем их содержательную роль. Говоря о специфике композиции стихотворения, в первую очередь учитываем такие явления, как архитектурное членение текста, «рамочные компоненты», интертекстуальные связи и т.п.

Теперь необходимо уточнить основные понятия (категории) анализа каждого из трех уровней текста.

## I. Предметно-образный уровень

**Тема произведения (тематика)** — предмет авторского изображения, то или иное жизненное явление (круг явлений), ставшее основой художественного освоения. Например, тема любви, тема войны, революции, взаимоотношений человека с обществом, становления личности и т.д. Разумеется, художественное произведение способно включать в себя разные темы. Ср. «мысль народная» и «мысль семейная» в «Войне и мире» Л.Н. Толстого. Тематика произведений фиксирует взаимосвязь произведения искусства с внехудожественной реальностью (действительной жизнью). См., например: военная лирика в творчестве поэтов XX столетия С. Гудзенко, К. Симонова, Ю. Белаша, И. Дегена.

**Мотив (мотивы), лейтмотив.** *Мотив* — компонент произведения, обладающий повышенной значимостью, «семантической насыщенностью» (В.Е. Хализев). Мотив выступает единицей предметно-образного уровня произведения — в качестве повторяющегося, постоянно воспроизводимого в тексте элемента. При этом мотив реализуется в разнообразных формах — как повто-



ряющееся словосочетание, собственно художественный образ, неоднократно воспроизводимая ситуация, предметная деталь и т.п. См. мотив легкого дыхания в одноименном рассказе И.А. Бунина, присутствующий в тексте во всех указанных формах.

Яркие примеры реализации мотива в лирическом стихотворении — мотив умирания, исчезновения в стихотворении И. Анненского «Умирание», противопоставление мотивов «живое», «подлинное» / «мертвое», «искусственное» в стихотворении А. Фета «Одним толчком согнать ладью живую...».

*Лейтмотив* — ведущий мотив в одном или нескольких произведениях писателя. Ср. мотив одиночества в лирике Лермонтова, мотив смерти в поэзии Б. Рыжего и т.п. Система мотивов в литературном произведении выступает основой воплощения художественной идеи и авторского отношения к изображаемому. Кроме того, в поэзии мотив может становиться важнейшим жанрообразующим фактором. Например, мотив роковой встречи в жанре стихотворной баллады, мотив довольства малым в идиллии<sup>3</sup>.

**Интериоризация** — переход от внешнего и внеличного плана изображения к внутреннему и психологическому плану. Другими словами, это переключение с изображения внешнего мира на освоение внутреннего состояния лирического субъекта. Феномен интериоризации в пейзажном стихотворении начал исследовать в конце XX в. М.Л. Гаспаров.

Очевидно, что «одушевление внешнего мира» является «родовым» признаком стихотворного лирического текста. Выявление внутреннего состояния самого субъекта высказывания является конститутивным признаком собственно лирического произведения (в отличие от эпических и драматических произведений). Однако если в произведениях любовной, гражданской, медитативной лирики освоение внутреннего состояния субъекта лирического высказывания осуществляется непосред-

---

<sup>3</sup> Другое значение термина «мотив», более актуальное для анализа эпической прозы, см.: Хализев В.Е. Теория литературы. — М., 2004. — С. 280–281.

ственно — как его прямые признания, то в «чистой» пейзажной лирике таким способом оказывается именно интериоризация — непременно переключение от изображения зрительного ряда («пейзажная картина») к выражению внутреннего мира человека (субъекта видения и высказывания).

Так, М.Л. Гаспаров показал, что в лирике А. Фета интериоризация может осуществляться последовательно — как постепенное и закономерное *сужение поля зрения* наблюдающего картины природы субъекта и, соответственно, «овнутрение» (*субъективизация*) изображаемого. Так происходит в стихотворении «Чудная картина...». Однако в других, более интересных и сложных случаях автор намеренно нарушает, «ломает» композицию образной системы, с тем чтобы сделать «сильной позицией текста» строчку, воплощающую наиболее «нейтральный», как будто наименее семантически насыщенный образ. Например, в стихотворении «Только в мире и есть, что тенистый...» движение от внешнего мира к внутреннему идет наперекор читательскому ожиданию, так что интериоризация перебивается экстериоризацией. Когда же в финале звучит: *Только в мире и есть этот чистый / Влево бегущий пробор* — возникает сильнейший эффект, рассчитанный на то, что читатель «услышит» (эстетически освоит) авторскую интенцию. Перечень образов обрывается, заканчивается на «незначительном» (пробор в волосах), потому что и незачем еще что-то прибавлять, если даже взгляд на пробор любимой наполняет лирического героя таким восторгом.

Отметим, что чрезвычайно актуальны постановка и решение данной проблемы в аспекте школьного преподавания литературы. Как показывает опыт, анализ и интерпретация пейзажной лирики — одно из самых уязвимых мест в практике школьного преподавания (с начальных классов преобладает «пересказ» увиденного пейзажа). Исследование явлений интериоризации содействует адекватной интерпретации стихотворной пейзажной лирики, а это в конечном счете способствует углубленному и точному пониманию самого «эстетического события», осваиваемого в тексте художественного произведения.

См. яркий образец интериоризации:

*К. Бальмонт*

### РОДНАЯ КАРТИНА

Стаи птиц. Дороги лента.  
Повалившийся плетень.  
С отуманенного неба  
Грустно смотрит тусклый день.

Ряд берез, и вид унылый  
Придорожного столба.  
Как под гнетом тяжелой скорби,  
Покачнулась изба.

Полусвет и полусумрак, —  
И невольно рвешься вдаль,  
И невольно давит душу  
Бесконечная печаль.

В первой строфе стихотворения как будто бы запечатлен только образ природы (по-видимому, осень средней полосы России). Однако уже здесь «чистый» пейзаж включает в себя оценку и косвенно эмоцию субъекта лирического высказывания — того, кто видит картину природы. См. в последнем стихе первой строфы олицетворение: *Грустно* смотрит тусклый день. Во второй строфе сравнительный оборот (*Как под гнетом тяжелой скорби, / Покачнулась изба*) усиливает это ощущение грусти. Наконец, третья строфа переключает наше восприятие с природного мира на внутреннее состояние человека. Обратим внимание на два последних стиха и — последнее слово произведения!

**Хронотоп** — освоенные, выраженные в произведении пространственно-временные образы. Хронотопические представления играют сюжетобразующую роль, органично связаны с жанровой природой произведения, с системой образов того или иного литературного направления и в целом формируют художественный мир произведения. Ср. хронотоп до-

роги в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души», хронотоп русской волшебной сказки, хронотоп романтической баллады. В отличие от эпических прозаических произведений (как правило, требующих воссоздания пространственно-временной ситуации изображаемых событий), в лирических стихотворениях хронотоп может быть недостаточно выражен. Обусловлено это природой и предназначением «чистой» лирики, обращенной к вечным («вне пространства и времени») темам. Однако актуализация пространственно-временных отношений возможна и в лирических произведениях. Например, в стихотворении Пушкина «Сожженное письмо» воссоздается настоящий («здесь и теперь») момент — процесс сгорания письма и восприятие этого процесса лирическим героем:

Прощай, письмо любви, прощай! Она велела...  
Как долго медлил я, как долго не хотела  
Рука предать огню все радости мои!..  
Но полно, час настал: гори, письмо любви.  
Готов я; ничему душа моя не внемлет.  
Уж пламя жадное листы твои приемлет...  
Минуту!.. вспыхнули! пылают... легкий дым,  
Виясь, теряется с молением моим.  
Уж перстня верного утрата впечатленья,  
Растопленный сургуч кипит... О провиденье!  
Свершилось! Темные свернулись листы;  
На легком пепле их заветные черты  
Белеют... Грудь моя стеснилась. Пепел милый,  
Отрада бедная в судьбе моей унылой,  
Останься век со мной на горестной груди...

Ср. чередование настоящего и прошедшего в стихотворении И. Анненского «Прерывистые строки», воссоздание трех пространственно-временных ситуаций в стихотворении А. Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» (анализ этих стихотворений дан во второй части). Кроме того, некоторые разновидности лирики настоятельно требуют хронотопической конкретизации. См. произведения пейзажной лирики, рисующие

картины природы и, соответственно, обозначающие время и место изображаемого.

## II. Речевой уровень (Художественная речь)

Строго говоря, термин «художественная речь» («поэтический язык») обозначает язык художественной литературы как таковой и, в частности, языковые особенности данного конкретного произведения. В этом смысле «художественными» будут всякая речь, любые языковые элементы текста, выступающие *средством выражения* целостного художественного содержания. Подобными средствами в произведении могут быть, например, и «внелитературная» лексика (просторечия, диалектизмы, арготизмы в прозе В. Шукшина, в поэзии В. Высоцкого), и литературно-нейтральное словоупотребление, и лексика сугубо книжная (церковнославянизмы, архаизмы в прозе А. Ремизова, в лирике А. Пушкина, А. Ахматовой). Следовательно, художественная речь не обязательно оказывается «необычной», «украшенной» (в сравнении с обыденной, повседневной) — главное, что те или иные языковые элементы и уровни являются необходимыми и достаточными для воплощения эстетической установки на выражение<sup>4</sup>. Например, давно замечено, что стихотворение Пушкина «Я Вас любил...» не содержит ни одного тропа (не считая, может быть, стертой метафоры *любовь угасла*). Ср. лишенное тропов (но оттого не менее выразительное!) стихотворение поэта русского зарубежья Н. Туроверова «Крым»:

Уходили мы из Крыма  
Среди дыма и огня.  
Я с кормы все время мимо

---

<sup>4</sup> См. об этом: Шапир М.И. Язык поэтический // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. — М., 1999.

В своего стрелял коня.  
А он плыл, изнемогая,  
За высокою кормой,  
Все не веря, все не зная,  
Что прощается со мной.  
Сколько раз одной могилы  
Ожидали мы в бою.  
Конь все плыл, теряя силы,  
Веря в преданность мою.  
Мой денщик стрелял не мимо —  
Покраснела чуть вода...  
Уходящий берег Крыма  
Я запомнил навсегда.

Несмотря на это, собственно *тропы* и *стилистические фигуры* играют особую роль в «установке на выразительность», реализуемой лирическим стихотворным произведением. Останемся на их рассмотрении.

## ***Тропы***

Троп — употребление слова или словосочетания в переносном (не буквальном) значении. Ср. *железный стержень* и — *железный характер*. Тропы используются для усиления образности и выразительности речи. Выделяют следующие разновидности тропов: *аллегория, гипербола, ирония, литота, метафора, метонимия, олицетворение, перифраз, персонификация, синекдоха, сравнение, эпитет*.

**Аллегория** — выражение абстрактного понятия посредством изображения конкретного предмета. Образная сторона выступает здесь иллюстрацией какой-либо отвлеченной мысли, идеи. Например, изображение весов как выражение идеи правосудия; сердца, пронзенного стрелой, — любви и т.п. См. в художественной литературе упоминание имен мифологических героев как выражение абстрактных понятий: *Диана — чистота, Венера — красота, Купидон — любовь*.

Аллегория как тип образности достигла расцвета в Средние века, однако и сегодня плодотворно используется в иносказательных сатирических жанрах — прежде всего в басне. Выдающийся русский философ А.Ф. Лосев, отмечая существенные признаки аллегории, в качестве примера приводит басню И.А. Крылова «Осел и соловей»:

Осел увидел Соловья  
И говорит ему: «Послушай-ка, дружище!  
Ты, сказывают, петь великий мастерище.  
Хотел бы очень я  
Сам посудить, твое услышав пенье,  
Велико ль подлинно твое уменье?»  
Тут Соловей являть свое искусство стал:  
Защелкал, засвистал  
На тысячу ладов, тянул, переливался;  
То нежно он ослабевал  
И томной вдалеке свирелью отдавался,  
То мелкой дробью вдруг по роще рассыпался.  
Внимало все тогда  
Любимцу и певцу Авроры:  
Затихли ветерки, замолкли птичек хоры,  
И прилегли стада.  
Чуть-чуть дыша, пастух им любовался  
И только иногда,  
Внимая Соловью, пастушке улыбался.  
Скончал певец. Осел, уставясь в небо лбом:  
«Изрядно, — говорит, — сказать неложно,  
Тебя без скуки слушать можно;  
А жаль, что незнаком  
Ты с нашим петухом;  
Еще б ты боле наострился,  
Когда бы у него немного поучился».  
Услыша суд такой, мой бедный Соловей  
Вспорхнул и — полетел за тридевять полей.

---

Избави, Бог, и нас от таких судей.

«Ее образная сторона, — подчеркивает ученый, — есть только художественная иллюстрация к идее, отнюдь не художественной,

но чисто научной или общественно-литературной, а именно к тому, что критики искусства бывают плохие, не имеющие никакого художественного вкуса, и что “избави, Бог, и нас от этаких судей”... Образная сторона здесь только поясняет идею, разукрашивает ее и по существу своему совершенно не нужна идее. Она делает ее только более понятной, более наглядной...»<sup>5</sup>

**Гипэрбола** — художественное преувеличение тех или иных изображаемых явлений, свойств предмета, человеческих качеств и т.п. Например: *Пьяному море по колено*. См. многочисленные гиперболы у Н.В. Гоголя: *У Ивана Никифоровича ... шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением; Редкая птица долетит до середины Днепра*. В русской поэзии мастером гиперболы является ранний Маяковский. См. в поэме «Облако в штанах»:

Что мне до Фауста,  
феерией ракет  
скользящего с Мефистофелем в небесном паркете!  
Я знаю —  
гвоздь у меня в сапоге  
кошмарней, чем фантазия у Гете!

Противоположный гиперболе прием — *литота*.

**Ирónia** — употребление слова или словосочетания в значении, противоположном прямому (буквальному) смыслу. Обычно истинный смысл иронического высказывания становится очевидным благодаря контексту. См. в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»: Чацкий — Софье: *...член Английского клуба, / Я там дни целые жертвую молве / Про ум Молчалина, про душу Скалозуба.*

Ср. стихотворение З. Гиппиус «Осенью (Сгон на революцию)»:

---

<sup>5</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976. — С. 136—137.



На баррикады! На баррикады!  
Сгоняй из дальних, из ближних мест...  
Замкни облавой, сгрудил, как стадо,  
Кто удирает — тому арест.  
Строжайший отдан приказ народу,  
Такой, чтоб пикнуть никто не смел.  
Все за лопаты! Все за свободу!  
А кто упрется — тому расстрел.  
И все: старуха, дитя, рабочий —  
Чтоб пели Интер-национал.  
Чтоб пели, роя, а кто не хочет  
И роет молча — того в канал!  
Нет революций краснее нашей:  
На фронт — иль к стенке, одно из двух.  
...Поддай им сзади! Клади им взашей,  
Вгоняй поленом мятежный дух!

На баррикады! На баррикады!  
Вперед, за «Правду», за вольный труд!  
Колом, веревкой, в штыки, в приклады...  
Не понимают? Небось поймут!

Здесь отчетливо выражена иронически излагаемая автором чуждая ему точка зрения.

**Лигота** — художественное преуменьшение тех или иных явлений, свойств предмета, человеческих качеств (ср. другое название — «обратная гипербола»). Например: *кот заплакал; рукой подать*. Ср. в художественной литературе: *Дивно устроен свет наш... Тот имеет отличного повара, но, к сожалению, такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить* (Н.В. Гоголь). См. у Маяковского: *Солнце моноклем вставлю в глаз*.

В качестве примера литоты в стихотворной речи А.П. Квятковский приводит стихотворение А. Плещеева «Мой Лизочек», в котором прием преуменьшения организует весь текст:

Мой Лизочек так уж мал,  
Так уж мал,

Что из листика сирени  
Сделал зонтик он для тени  
И гулял.  
Мой Лизочек так уж мал,  
Так уж мал,  
Что из крыльев комаришки  
Сделал две себе манишки  
И — в крахмал...<sup>6</sup>

**Метафора** — перенос наименования с одного предмета или явления на другой предмет или явление по принципу сходства. Например, *золото волос; бриллианты росы; полдень жизни*. Принцип аналогии (сходства) сближает метафору с другим тропом — сравнением. Поэтому метафора может быть преобразована в сравнение, и наоборот. Ср.: *волосы как золото; роса как бриллианты*. Отличие в том, что метафора — своего рода «свернутое сравнение», так как воспроизводит единый, нерасчлененный образ (совмещающий то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается). Метафора — «один из основных тропов художественной речи» (А.П. Квятковский). Например, у С.А. Есенина:

Ах, увял головы моей куст,  
Засосал меня песенный плен.  
Осужден я на каторге чувств  
Вертеть жернова поэм.

В поэзии не редкость произведения, представляющие собой развернутую метафору. См. у А.С. Пушкина стихотворение «Телега жизни». Ср. у В.В. Маяковского стихотворение «Порт».

**Метонимия** — перенос наименования с одного предмета или явления на другой предмет или явление по принципу смежности. Обратим внимание: в отличие от метафоры, различные явления сближаются в метонимии не по принципу ана-

---

<sup>6</sup> Квятковский А.П. Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 146.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)