

П О Э Т И К А

П Л А Н:

Уровни строения стихотворения

Фонический уровень

1. Явления стиха

- А. Метр, размер
- Б. Ритм
- В. Рифма
- Г. Стrophe

2. Явления звукописи

- А. Аллитерация
- Б. Ассонанс

Стилистический уровень

1. Лексика

- А. Синонимы, антонимы
- Б. Эпитеты
- В. Сравнения

Тропы:

- Г. Метафора
- Д. Олицетворение
- Е. Аллегория
- Ж. Метонимия
- З. Синекдоха
- И. Гипербола, литота
- К. Перифраз

2. Синтаксис

- А. Эллипс
- Б. Параллелизм
- В. Инверсия
- Г. Повтор
- Д. Градация
- Е. Полисендентон, асиндтон
- Ж. Умолчание

Риторические фигуры:

- З. Риторический вопрос
- И. Риторическое восклицание
- К. Риторическое обращение

Идейно-образный уровень

1. Идеи и эмоции

2. Образы и мотивы

Приложение 1. Что такое поэзия

Приложение 2. Отклонение от привычной языковой нормы как особенность поэтического текста

Приложение 3. Рифма точная и неточная

Приложение 4. Большой «маленький» враг

Приложение 5. Сотворчество

Приложение 6. Бог, открывающий тайны (*Н.Водневский*)

Приложение 7. Обзор русской пунктуации

Приложение 8. Из чего состоит стихотворение

Приложение 9. Об упоминании имени Господа

Приложение 10. Основные условия благозвучия

Уровни строения стихотворения

В строении всякого текста можно выделить три таких уровня, на которых располагаются все особенности его содержания и формы.

Первый, верхний, уровень — *идейно-образный*. В нем два подуровня: во-первых, идеи и эмоции (например, идеи: “жизненные бури нужно встречать мужественно” или “любовь придает сил”, а эмоции: “тревога” и “нежность”); во-вторых, образы и мотивы (например, “тучи” — образ, “собрались” — мотив).

Второй уровень, средний, — *стилистический*. В нем тоже два подуровня: во-первых, лексика, т.е. слова, рассматриваемые порознь (и прежде всего — слова в переносных значениях, “тропы”); во-вторых, синтаксис, т.е. слова, рассматриваемые в их сочетании и расположении.

Третий уровень, нижний, — *фонический, звуковой*. Это, во-первых, явления стиха — метрика, ритмика, рифма, строфика; во-вторых, явления звукописи — аллитерации, ассонансы.

Различаются эти три уровня по тому, какими сторонами нашего сознания мы воспринимаем относящиеся к ним явления. Нижний, звуковой уровень мы воспринимаем слухом: чтобы уловить в стихотворении хореический ритм или аллитерацию на *r*, нет даже надобности знать язык, на котором оно написано, это и так слышно. Средний, стилистический уровень мы воспринимаем чувством языка: чтобы сказать, что такое-то слово употреблено не в прямом, а в переносном смысле, а такой-то порядок слов возможен, но необычен, нужно не только знать язык, но и иметь привычку к его употреблению. Наконец, верхний, идейно-образный уровень мы воспринимаем умом и воображением: умом мы понимаем слова, обозначающие идеи и эмоции, а воображением представляем образы (собирающихся туч, например).

Фонический уровень

1. Явления стиха

А. Метр, размер

Основной единицей стиха в силлабо-тонической системе стихосложения является *стопа* — повторяющаяся группа из одного “сильного” и одного или двух “слабых” мест. Каждое место в стопе может занимать только один слог. Сильные места предназначены для ударных, а слабые — для безударных слогов. **Каждый из пяти вариантов расположения сильного и слабых мест внутри стопы называется метром.** Их названия: *хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест*. Два первых метра — двусложные: их стопа состоит из одного сильного и одного слабого места.

Каждый метр имеет несколько вариантов, которые различаются количеством стоп в стихе. **Их называют стихотворными размерами.**

Обычно в стихах, написанных двухсложными метрами, бывает от двух до шести стоп, трехсложными — не более пяти. Кроме того, встречаются так называемые “вольные” размеры. В таком стихотворении количество стоп в стихах различно. В принципе, “вольный” вариант возможен для любого метра, но в русской поэзии распространены только вольные ямбы.

Уже Ломоносов заметил, что написать стихотворение, точно соответствующее схеме размера, очень трудно. Ведь в словах русского языка может быть от одного до восьми слогов (более длинные встречаются очень редко), а для двухсложных метров годятся слова длиной не более трех слогов, иначе на сильном месте не окажется ударения. В трехсложных метрах выбор больше, в них можно использовать слова до пяти слогов длиной. Но тут возникает опасность появления “лишнего” ударения в стопе... Что же делать? Отказаться от

употребления "неудобных" слов – все равно, что выкидывать нужные вещи. И тогда Ломоносов ввел в двусложные размеры еще два варианта стопы – *спондей*, состоящий из двух ударных слогов и *пиррихий*, состоящий из двух безударных слогов.

Пиррихий:

Есть на свете песен очень много,
Но одну люблю я больше всех –
Песню песен, что поётся Богу,
Долетающую до небес.

Н.Водневский, "Песня песен"

Мой друг! Ты слышишь этот вечный зов?
Остановись хотя бы на мгновенье,
Зависит жизнь твоя от этих слов.
Ты хочешь жить? Спеши принять решенье.

Л.Васенина, "Спаситель мой..."

Спондей:

Что шепчет, глядя на тире, потомок?
"Зачем ты умер иль зачем ты жил?"

"Tipe"

Спаситель мой, *так сильно* слышать мне,
Как мир безумный над тобой смеётся,
Смеётся – и лежит на самом дне
Глубокого и мрачного колодца.

Л.Васенина, "Спаситель мой..."

Спондеем можно заменять любую стопу в стихе, а пиррихием – все, кроме последней. Последнее сильное место указывает на границу между стихами, поэтому оно обязательно должно ощущаться на слух, следовательно, быть ударным. Так были усовершенствованы двусложные размеры. А чуть позже и в трехсложных размерах появились стопы с дополнительным ударением. Эти стопы не только решили проблему использования словарных богатств языка. С их помощью поэты певрашают стандартный размер в неповторимый ритм конкретного стихотворения, который состоит из похожих, но не одинаковых элементов.

Б. Ритм

Ритм — закономерное повторение соизмеримых и чувственно ощутимых единиц.

Например, стук маятника или удары пульса ритмичны: в них мы имеем, во-первых, *единицы*, т. е. определенные (ограниченные друг от друга какими-либо интервалами, законченные) явления (стук, удар), во-вторых — *соизмеримость, однородность* этих единиц (удар однокачествен с ударом), в-третьих — *повторяемость единиц* (ряд их), в-четвертых — *упорядоченность, закономерность повторения* и наконец, в-пятых, — *чувственную ощутимость*, возможность непосредственного восприятия этих единиц и интервалов между ними.

Ритм в широком смысле присущ непосредственно и целому ряду природных явлений (морские волны и т.п.) и человеческому организму (ритмично дыхание, работа сердца, кровообращение и т.д.). В основе ритмической организации человеческой речи лежит тот естественный, первичный ритм, который характеризует деятельность человеческого организма и, в частности, человеческое дыхание. Поскольку процесс дыхания относительно ритмичен, поскольку ритмична в известной мере и человеческая речь: необходимость периодических вдохов и выдохов вызывает соответствующие остановки голоса — паузы, которые разбивают речь на единицы, называемые речевыми тактами.

В следующем отрывке мы можем установить наличие ритма на основе целого ряда однородных повторяющихся признаков:

Ах, сколько слов! Есть – как сквозняк,
Есть – винограда грозди.
Одни, не тронув мысль, скользят,
Другие – словно гвозди.

В этом отрывке чередуются строки, отделенные друг от друга сильными паузами, т.е. представляющие собой законченные ритмические единицы. В то же время они соизмеримы благодаря повторению в них сходных словесно-звуковых элементов. В них одинаковое число слогов (8–7, 8–7), одинаковое число ударений (по 4 в нечётных строках, по 3 – в чётных), ударения эти находятся на одних и тех же слогах в каждой строке (2–4–6/–8/ слоги), на всех чётных строках ударение падает на предпоследний слог, на всех нечётных — на последний, концы строк отмечены звуковыми повторами (рифмами); все это и создает основу соизмеримости этих строк, позволяющую воспринимать их в качестве однородных ритмических единиц.

Кроме того, в этом отрывке имеется еще ряд вторичных элементов соизмеримости: рифмующиеся строки построены почти параллельно в звуковом отношении (последовательность ударных звуков: «о–о–а–а» /первая строка/ – «и–о–ы–а» /третья строка/; «и–а–о» /вторая строка/ – «и–о–о» /четвёртая строка/); первая и вторая строки параллельны в синтаксическом отношении («Есть – как сквозняк» – «Есть – винограда грозди»), третья и четвёртая – тоже («Одни...» – «Другие...»); в каждой строке присутствует аллитерация на звуки «с–з». **Закономерное повторение этих соизмеримых речевых единиц и создает ритм.** В зависимости от изменения тех словесно-звуковых элементов, которые кладутся в основу соизмеримости, меняется и характер ритма.

В то же время все эти элементы (паузы, определенная расстановка ударных и безударных слогов, характер окончаний, число слогов в строке и т. д.) даны не сами по себе, а в определенных сочетаниях слов. Слова эти, в зависимости от смысла, произносятся с определенным выражением, с определенной интонацией и т.д. На некоторые из них падает сильное ударение, на некоторые слабое и т.д. В результате — в зависимости от содержания произведения — слова приобретают соответствующую своеобразную окраску, а те словесно-звуковые особенности, которые положены в основу ритма, получают свое реальное звучание лишь в связи с содержанием данного произведения.

Таким образом, мы увидели, что наличие ритма присуще не только фоническому уровню, но и стилистическому.

В. Рифма

Приведём два определения рифмы, первое дано поэтом, второе – учёным:

"И легких рифм сигнальные звоночки..."

"Рифма – это регулярный звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической, строфической и смысловой композиции стихотворения"

Итак, рифма – это звуковой повтор в конце ритмической единицы:

Я не создам бессмертных од,
Мне далеко до звезд блестящих;
Но что, когда душа поёт,
И бьётся стих в сердечной чаше?

Выделенные слоги на концах строк связаны между собой звуковыми повторами, которые подчеркивают ритмическую законченность каждой строки; в этом ритмическое значение рифмы, – она является звуковым сигналом, отмечающим членение данного ритмического движения на определенные единицы. Этим рифма и отличается от обычного звукового повтора, который не связан с ритмом, а если иногда и связан, то эпизодически, а не с той закономерной последовательностью, которую дает рифма. Благодаря этому повтор и не выполняет той ритмической функции, которая присуща рифме. Отсюда – неправильно рассматривать рифму как

простой звуковой повтор, и столь же неправильно рассматривать звуковой повтор как «внутреннюю рифму», ибо рифма является звуковым обозначением законченности ритморяда.

Необходимо отметить, что рифма не является единственным признаком законченности ритморяда; благодаря наличию сильной паузы, конечного ударения и клаузулы конец строки (как ритмической единицы) определяется и без рифмы, например:

Я была пустырём,
Целиною, поросшей бурьяном,
Рос он буйно на мне
И душил своим запахом пьяным.

Он тянул мои соки,
Был сильным, а я всё слабела,
Я жила, чтоб питать
И растить его гнусное тело.

Но пришёл Земледелец,
Взрыхлил меня плугом глубоко,
Вырвал с корнем бурьян
И склонился ко мне, одинокой...

Но наличие рифмы подчеркивает и усиливает эту законченность, а в стихах более свободного ритмического строения, где соизмеримость ритмических единиц выражена с меньшей отчётливостью (строки различны по числу слогов, местам ударений и т.п.), ритмическое значение рифмы выступает с наибольшей отчётливостью (в свободном и вольном стихе, в раешнике и т.д.), например:

Наряду с ритмическим в рифме имеется и большое смысловое значение. Слово, находящееся на конце строки, подчеркнутое следующей за ним паузой и выделенное при помощи звукового повтора, естественно привлекает к себе *наибольшее внимание*, занимает наиболее выгодное место в строке. У неопытных поэтов стремление к рифме приводит к погоне за звуковым повтором и в ущерб смыслу; рифма, как говорил Байрон, превращается в «могучий пароход, заставляющий стихи плыть даже против течения здравого смысла».

Ограниченнность запаса рифмующихся слов грозит опасностью повторений, штампа (Бога – чертога – дорога – много).

В звуковом отношении рифма может быть весьма разнообразна. В качестве звукового минимума она требует повторения одного звука – обычно ударного гласного (последнего в строке): люби – моИ, в качестве максимума она включает в себя целый комплекс звуков как до, так и после ударного гласного, захватывая иногда даже и слова, предшествующие последнему, т.е. уже обязательно рифмующему слову. Когда рифмуются звуки слов, стоящие не только после удара, но и перед ним, рифма считается *богатой*. А где "богатые", там и "бедные". Так называют рифмы, образованные словами, которые принадлежат к одной и той же части речи и стоят в одной грамматической форме, например, прилагательные в родительном падеже единственного числа: большого – дорогого – золотого... Такие рифмы возникают как бы сами собой и не привлекают особого внимания читателя, поэтому их выразительные возможности очень малы.

С точки зрения звукового построения рифма может быть *точной*, т.е. давать полное совпадение рифмующих звуков (нам – волнам), и *неточной*, т.е. включать в звуковой повтор не совпадающие или лишь приблизительно совпадающие звуки (докеры – оперы) (*подробнее о точной рифме см. Приложение 3*). В том случае, если в рифме совпадают гласные звуки, а согласные не совпадают, ее называют *ассонансом* (вЕтЕр – пЕпЕл):

Ночную тьму рассёк метеорит,
Прошив стрелой тугую атмосферу...

И люди, поднимая взоры кверху,
Восторженно воскликнули: «Горит!»

В редких случаях рифма создается благодаря повторению четко звучащего контекста согласных звуков при различии ударного гласного (МяЧиКи — пулеМётЧиКи) — консонанс.

По количеству слогов после ударного выделяют "мужские", "женские", "дактилические" и "гипердактилические" рифмы. *Мужские* рифмы образуются словами, оканчивающимися на ударный слог: голубОй — покОй. В *женских* рифмах за ударным слогом следует один безударный (ковАрство — лекАрства), в *дактилических* — два (стрАнники — изгнАнники), а в *гипердактилических* — три или более (гАЗовые — расскАЗываю). Рифмы могут быть не только равно-, но и *разносложными*: обмАНывая (4 слога) — шафрАновой (3 слога). Такие созвучия относятся к разряду "неточных": в них рифмующиеся части слов звучат похоже, но не одинаково. Кроме того, рифмоваться могут не только два слова, но и одно слово с двумя: занемОг — не мОг, вдрУг ли — Угли, кОлокол — молокО лакал (такая рифма называется *составной*).

В зависимости от места в строфе рифмы делятся на *парные* или *смежные* (идущие рядом), *перекрестные* (через строку), *опоязывающие* (стоящие до и после парной рифмы).

Рифма сближает совершенно разные по значению слова. При этом второе из рифмующихся слов как бы тормозит бег читателя по строчкам, призывает оглянуться назад, вникнуть в вязь образов... Зная об этом, поэты должны рифмовать слова так, чтобы их созвучия помогали раскрыть смысл стихотворения.

Хорошо рифмовать разные части речи: взгляд — рад, букет — вслед, история — от боли я, нет — сонет, избитым — ланитам.

Г. Строфа

Строфа — организованное сочетание стихов, закономерно повторяющееся на протяжении стихотворного произведения или его части.

Наиболее простым и распространенным способом соединения стихов в строфе является соединение их рифмой, которая своими созвучиями организует стихи в строфические группы. Поэтому элементарные схемы рифмовки являются одновременно простейшими типами строфы. Так парная рифмовка (aa bb cc и т.д.) дает кратчайшую из возможных строф — двустишие. Последнее при правильном чередовании женских и мужских рифм может быть превращено в четверостишие. Перекрестное (abab cdcd и т. д.) и опоязывающее (abba cddc и т.д.) сочетания рифм соответствуют двум основным видам четверостишия.

Соединение в различных комбинациях простейших видов строфы между собою дает множество сложных строф. Например, сочетание двустишия с четверостишием составляет строфу из шести стихов: ccabab или ababcc, или ccabba или abbacc. Из соединений двух четверостиший различных типов получается восьмистишие и т.д.

Соединение стихов посредством рифм является наиболее распространенным, но далеко не единственным способом построения строфы. В белом (нерифмованном) стихе строфа создается при помощи сочетания в определенном порядке стихов с различными клаузулами (окончаниями) — чаще всего женских с мужскими.

Значительное внимание как на Западе, так и в русской поэзии уделялось также сочетанию в строфе рифмованных стихов с нерифмованными. Стrophicеские виды могут быть также получены посредством введения в строфи укороченных и удлинённых стихов. С одной стороны, нередко вводится в ряд стихов равной длины один более длинный или чаще более короткий, который даёт даже в сложнейших строфических построениях исключительную четкость композиционных очертаний. С другой стороны, большое распространение получило правильное чередование в строфе стихов неравной длины, чаще всего рифмованных.

Следует еще принять во внимание, что все намеченные принципы построения С. могут комбинироваться друг с другом, что множество строф допускает удвоение посредством прибавления строфы с обратным («зеркальным») расположением элементов.

Особую роль в композиции строфы, главным образом песенного типа, могут играть повторы тех или иных композиционных единиц. Здесь следует отметить повторы в пределах одной строфы, например, повторение первого стиха в последнем стихе той же строфы, которое создает

отчётливое кольцеобразное построение. В песенных жанрах нередко встречается также самостоятельная строфа (см. «Рефрен»), которая без изменений повторяется после каждой строфы стихотворения и, в закономерном чередовании с последним, дает циклически возвращающуюся двучленную композицию.

2. Явления звукописи

В стихе мы гораздо обострённее, чем в прозе, ощущаем звучание слов, их связь не только по смыслу, но и по звуку. В стихе до известной степени именно звучание оформляет замысел поэта, помогает ему точнее и отчётливее выразить свою мысль. В начале 18 века А.Поп писал: "*Казаться эхом смысла должен звук*" ("Опыт о критике"). В стихе смысл приобретается в звучании.

В рамках цельного литературного текста нарочито выделенные звуки служат для интонационной разметки. Разнообразные звуковые повторы, как и паузы, упорядочивают ритм произведения, а любое проявление порядка в художественной речи традиционно опознаётся как проявление её гармонии.

Звуковая организация речи (эвфония или фоника) регулируется 1) запретительными правилами использования звуков и 2) инструментовкой, т.е. совокупностью приёмов организации звуковых единиц текста.

Запретительные правила для русских писателей сформулировал ещё М.В.Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию», вот два основных из них: 1) "обегать непристойного и слуху противного стечения согласных, например *всех чувств взор есть благороднее*, ибо шесть согласных, рядом положенные, язык весьма запинают"; 2) "удаляться от стечения письмен гласных, а особливо то же или подобное произношение имеющих". Общепринятый термин для обозначения стечения гласных – хиатус (лат. hiatus – зияние). Стечение гласных, имеющих "то же произношение", – это непрерывный многократный повтор одного и того же звука: *встреча Марии и Иисуса*. Так же "смазываются" при артикуляции следующие один за другим "подобные" гласные: *Япония и её иероглифы* (7 гласных подряд).

Инструментовка текста включает в себя два основных способа его фонетической организации. Во–первых, по той или иной причине автор может избегать использования в собственной речи определённых звуков. Во–вторых, автор может перенасытить строку, предложение, текст определёнными фонемами до такого предела, на котором читатель уловит, начнёт осознавать, что количество каких–либо отдельных звуков в тексте в его отношении к общему количеству звуков данного текста значительно больше, нежели в обычной речи.

Первый способ инструментовки сегодня почти не пользуется авторским спросом, хотя прежде был известен как средство демонстрации сочинителем своего профессионального мастерства. Выпадение звука всегда было следствием отказа от определённой буквы, поэтому этот приём получил имя липограммы (от греч. leipo – отсутствовать, gramma – буква). Образцы липограмматической формы мы встречаем в стихотворениях Г.Р.Державина ("Соловей во сне", "Бабочка", "Свобода", "Тишина" и др.). Как правило, поэт для воплощения темы покоя, для создания идиллической атмосферы избегал использовать в речи звук /р/.

Второй, более распространённый способ инструментовки – применение звуковых повторов, или звукопись. Звукопись достигается подбором слов близкого звучания, виртуозным сочетанием звуков, повторением одного и того же звука или сочетания звуков, употреблением слов, которые своим звучанием *напоминают звуковые впечатления от изображаемого явления*.

Ученый–методист С.И.Львова в книге "Уроки словесности" рассказывает: "Так, звонкий дрожащий упругий звук [р] связывается в нашем сознании со значением активного шума, грома, грохота, раскаты, торжественного звона: "По небу голубому проехал грохот грома" (С.Маршак) ...Настойчивое повторение звука [у] может усилить настроение легкой грусти, нежности: Люблю березу русскую, то светлую, то грустную" (А.Прокофьев)".

В стихотворении Н.Водневского "Зачем?" в строке "Гремели громы батарей" посредством повторения согласной /р/ передаётся напряжённость ситуации во время боя, а также звуковые впечатления от этого воспоминания.

Существуют повторы конвенциональные и окказиональные. Первую группу составляют разные типы рифм, т.е. повторы, занимающие определённое положение в колонах или стихах, и они являются конвенциональными (т.е. "договорными") повторами потому, что читатель в каждом следующем ритмическом ряду стихотворного текста ожидает, предвкушает рифму: читательский опыт подсказывает, что рифма скорее появится, чем нет, в каждой новой строке. К группе окказиональных ("случайных") относятся все прочие фонетические повторы. Они случайны только потому, что мы, приступая к чтению текста, изначально их не ожидаем. Если повторяющиеся фонемы не подверглись семантизации, звуковые повторы ощущаются как необязательные. В таком случае их называют орнаментальными.

А. Аллитерация

Аллитерация (лат. alliteratio – созвучие) – **повтор "нажимного" согласного, т.е. начального в слове или предшествующего ударному гласному (напомним, консонанс – повтор согласного, заканчивающего слово):**

Казалось, я сказала всё о Нём
В своих давно написанных поэмах...

"Неисчерпаемый источник", Вера Кушнир

В этих двух строках семь раз повторяются парные согласные /с/ – /з/, причём дважды повторяется комплекс /казал/.

В стихотворении начинающего поэта встретилось такое словосочетание: **за двери забвенья**. Безусловно, это удачная находка: словосочетание состоит из пары почти идентично звучащих звукосочетаний.

Аллитерация скрепляет строки стихотворения в одно целое на фоническом уровне и очень способствует благозвучности: «*Сеется семя страданий и слёз*», «*Ты зажги в моём сердце священный огонь*».

Сплошную аллитерацию цельной части текста (строки или строфы) именуют **паромеоном** (от греч. para – около, homoioos – подобие):

Устроен колодец в пустыне сухой,
Наполнен он чистой, кристальной водой.
И люди идут по безводным местам
К заветным воротам, к далёким краям.

И многие с жаждой в усталой груди
Проходят, не видя колодца того;
И лучшего ищут они впереди,
Но гибнут в пути, не найдя ничего.

Иные приходят к колодцу тому,
Друзей спрашивают: когда, почему
И кем он был вырыт? И спорят они,
И в споре проходят их лучшие дни.

Иные подходят к источнику вод
И радостно пьют из его глубины;
И с новою силой стремятся вперёд
К заветным воротам небесной страны.

О, видишь ли, друг, ты колодец Христа?
Очнись и не спорь о начале его;
Ты жаждешь – и пей из колодца того,
И в век на земле не возкажут уста.

В этом гимне 12 раз повторяется сочетание согласных /ст/, а также на всём его протяжении отчётливо прослеживается аллитерация на звуки /с/, /з/, /щ/ и /д/.

Б. Ассонанс

Концентрированный в отдельном отрезке текста повтор ударных гласных получил имя ассонанса (фр. assonance – созвучие).

В стихотворении Е.Н.Пушкина "Научи нас" есть такая строчка: "*К небу синему сил дай стремиться*". На каждой сильной позиции повторяется одна гласная, более того, здесь присутствует и аллитерация: четырежды повторяется согласная /с/.

Ещё один пример ассонанса: "*Весенний день, как песня...*" ("Весенний день").

Примеры ассонанса, распространяющегося на более обширный отрывок:

| | |
|------------------------------------|---------|
| Взойдём на Голгофу, мой брат, | о-о-а |
| Там посланный Богом Мессия распят. | о-о-и-а |

| | |
|------------------------------|-------|
| В минуту жизни трудную | у-и-у |
| Теснится ль в сердце грусть, | и-е-у |
| Одну молитву чудную | у-и-у |
| Твержу я наизусть. | у-а-у |

О высоком уровне мастерства свидетельствует осознанное звукописание: протяжный закрытый звук /у/ придаёт минорную окраску поэтическому тексту.

| | |
|-------------------------------|---------|
| Радость, радость непрестанно! | а-а-е-а |
| Будем радостны всегда! | у-а-ы-а |
| Луч отрады, Богом данной, | у-а-о-а |
| Не погаснет никогда! | е-а-и-а |

Благодаря открытому звуку /а/ текст звучит светло и радостно, что совершенно соответствует содержанию.

Стилистический уровень

1. Лексика

Стихи состоят из слов. Всякому поэту необходимо обращать внимание на лексический состав создаваемых им произведений, чтобы прославить Господа самыми лучшими из доступных нам средств. Ниже будут перечислены основные лексические средства выразительности.

A. Синонимы и антонимы

Поиски поэтом необходимого слова ярко выражены, в частности, в выборе им синонимических слов и выражений. **Синонимы – слова, близкие по своему значению.** Выбор определённого слова из синонимического ряда фиксирует различные оттенки в близких, но не тождественных явлениях и понятиях.

Употребление синонимических слов и выражений помогает поэту разнообразить речь, избежать повторений.

Вера Кушнир в стихотворении "Неисчерпаемый источник" метафорически сравнивает поэтическую речь с ручьём, родником, прохладной струёй, рекой, истоком. Здесь мы видим целый ряд синонимов. Синонимичны также и эпитеты, например, к слову "ручей": "безудержный ручей", "ручей той старой темы спорной", "ручей прохладный, прозрачный, живой".

Отбор поэтом из ряда синонимических слов одного нужного ему для наиболее точной передачи какого-либо факта, мысли, чувства является существенным элементом его работы над языком литературного произведения.

Находят своё применение в поэтическом языке и **антонимы**, то есть **слова, противоположные по своему значению**. Они употребляются преимущественно в тех случаях, когда поэту нужно резко противопоставить друг другу различные явления, создать впечатление контраста:

Ему на фронте оторвало
Осколком бомбы всё лицо...
И что вчера было *началом*,
Сегодня сделалось *концом*.

"Лицо"

Используются антонимы и для того, чтобы всячески подчеркнуть противоречия внутри одного явления

Хорошо, коль со Христом
В жизни ты шагаешь!
Плохо, если в мире том
Бога забываешь.

"Что такое хорошо и что такое плохо"

Б. Эпитеты

Эпитеты – слова, определяющие и выделяющие наиболее яркие черты описываемых предметов, явлений, благодаря чему эти предметы резко выделяются из массы однородных им предметов и ярко встают в нашем воображении, вызывая удивление, восхищение, переживание. В отличие от обычных логических определений, служащих более точному обозначению, эпитеты содействуют наглядности изображения, представляя собой особый вид художественных определений: *искристый снег, чёрная тоска, мёртвая тишина, седая равнина моря, дрожащие огни печальных деревень* и т.п.

Важно выделить два вида определений: 1) "обыденные", логические, имеющие разделительное значение; 2) художественные, образные определения (или эпитеты), имеющие целью вызвать в нашем сознании целостное представление об изображаемом предмете. То есть не всякое прилагательное является эпитетом. Рассмотрим это на примере. Вот две фразы: одна – с логическим определением, другая – с эпитетом. Первая: "Эту клумбу следует обложить жёлтыми листьями". В данном случае слова "жёлтыми" – логическое определение, так как имеет разделительный смысл (подчёркивается, что обложить клумбу следует именно жёлтыми, а не какими-либо другими листьями – зелёными, красными, лиловыми). А вот отрывок из стихотворения:

В аллею тёмную вхожу я: сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и жёлтые листы
Шумят под робкими шагами.

Здесь слово "жёлтые" является эпитетом. В приведённом предложении оно не имеет своим назначением отделить определяемый цвет листьев от других возможных цветов, а вызывает в нашем сознании представление об осени. Первый вид определений буквально характеризует существительное, например: *яркое солнце, белый снег, холодная зима*. Вторая группа характеризует существительное метафорично, например: *добroe солнце, смеющийся снег, сонная зима*. Это эпитеты.

Часто поэты употребляют постоянные ("общепринятые") эпитеты: *море синее, поле чистое, белый снег, солнце красное* и т.д. Такие эпитеты очень близки к определительным прилагательным и своей привычностью звучания обычно не создают яркого лирического образа, присущего метафорическим эпитетам.

Эпитетами могут быть различные части речи. Чаще всего они выражены прилагательными (*нежный взгляд, шёлковые кудри*), но нередко мы встречаемся с эпитетами–существительными (*бродяга–ветер, попрыгунья–стремоза, приют спокойствия, пожар вражды*), наречиями (*ургюмо и строго маячили высокие чёрные трубы*), причастиями (*долг завещанный*), деепричастиями (*колыхаясь и сверкая, движутся полки, волны несутся, гремя и сверкая*).

Нам должно быть настроеными на поиск определений—“находок”, ярких, запоминающихся эпитетов.

B. Сравнения

Важным изобразительно–выразительным средством языка является **сравнение**. К нему прибегают тогда, когда **выделение существенных признаков в изображаемом может быть особенно выразительно осуществлено при помощи сопоставления его с чем–то знакомым и похожим**. Поэтому и внешне сравнение выражается в уподоблении одного какого–либо явления другому при помощи слов *как*, *словно*, *будто*, *это, похож* и т.д. Например:

Периоды штиля мгновенны.
Как море, волнуется зло.
Толкает челнок моей веры
Любви золотое весло.

Или:

Жизнь некоторых христиан,
Как Тихий в мире океан:
Спокойны голубые воды,
Пока нет пасмурной погоды.

Или:

Я ношу своё сердце,
Как хрупкую вазу.
Ненароком споткнёшься –
И вдребезги жизнь.

И.Абрамов, "Иисуса держись"

В одной строфе два нанизанных сравнения:

Этот шанс упустив, может быть, ты уйдёшь
В мир, который бушует, *как* море –
И его суета, *словно* ливневый дождь,
Все благие желания смоет.

А.Азовский, "Не опоздай"

По своей форме сравнения могут быть прямыми и отрицательными. Приведённые выше примеры представляют собой **прямые сравнения**: сопоставление изображаемого явления с каким–либо другим, похожим на него, даётся в прямой утвердительной форме. **Отрицательные сравнения** внешне построены по принципу отделения одного явления от другого, однако внутренне, так же как и другие сравнения, сближают их, поясняя одно другим.

Иногда сравнение составляет основу всего произведения и помогает наиболее отчётливому и яркому раскрытию идеи этого произведения в целом.

Тропы

Увеличение богатств языка происходит не только за счёт образования новых и видоизменения старых слов, но и за счёт употребления уже имеющихся слов в различных возможных значениях. Большое место имеют, в частности, в нашей речи **тропы – слова, употребляемые в переносном смысле**. В ряде случаев путём перенесения признаков с одного предмета на другой можно подчеркнуть существенную особенность характеризуемого предмета более конкретно, ярко и точно, чем прямым определением его.

Так, отмечая исключительную твёрдость характера того или иного человека, мы говорим “железный человек”

или "железный характер". Слово "железный" употреблено нами не в буквальном смысле (ср. с выражением "железная крыша", "железный сундук"), а в переносном: одно из свойств железа, именно его твёрдость, используется здесь для обозначения основного качества определяемого характера. Сообщая об ухудшении погоды, мы можем сказать: "погода хмурится", перенося на погоду свойство, присущее человеку.

Все тропы основаны на внутреннем сближении признаков различных явлений, но принципы такого сближения многообразны, что обуславливает различные виды тропов.

Г. Метафора

Метафора – троп, основанный на сходстве двух явлений, скрытое сравнение. В отличие от простого сравнения, имеющего два члена: то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается, – метафора располагает только вторым. Тем самым явление, о котором идёт речь, в метафоре лишь подразумевается:

Ветер зелёную бороду
В парке густом расчесал.

Н.Водневский, "Наши города"

В этих строках листья деревьев не названа, но подразумевается. А в следующих строчках того же автора (стихотворение "На пути в неземное") посредством выражения "телесная клеть" названа оболочка нашего тела. Употребление слова "клеть" подразумевает, что душа, как птице, тесно в теле, и она рвётся в небо, к Господу:

...А когда подойдём к границе
И оставим телесную клеть,
Будут с нами райские птицы
Аллилуйя Иисусу петь.

Строются метафоры на сопоставлениях признаков, свойств, черт разных предметов, явлений, по сходству или уподоблению.

Так, Вера Кушнир увидела неожиданное подобие между водой в луже по весне и искрящимся драгоценным камнем и выразила это с помощью метафоры:

В лужице с зелёной водой
Днём весенним небо отразилось.
И вода вдруг стала голубой,
Драгоценным камнем заискрилась.

Другими словами можно выразить это так: "Вода заискрилась как драгоценный камень". Итак, метафора – это скрытое сравнение:

Дым коромыслом над городом...

Н.Водневский, "Наши города"

Дым как коромысло.

Люди стонут от войн. Термоядерный конь
Рвётся в мир из пылающей бездны.

А.Азовский, "Огонь"

Угроза войны как термоядерный конь.

В сердце моём гнездятся
Птицы благих желаний.

И.Абрамов, "Желания"

Птицы как желания.

Если в поэтической практике имеют место произведения, целиком основанные на каком-либо одном сравнении, то встречаются и произведения, представляющие собой развитие одной метафоры:

Казалось, я сказала всё о Нём
В своих давно написанных поэмах,
Где речь текла безудержным ручьём,
Журча, как на камнях, на вечных темах.

Но почему-то не иссяк родник.
Я чувствую прилив его упорный
И вижу, как ребёнок и старик
Пьют из ручья той старой темы спорной.

Я вижу, как прохладная струя
Чудесно вдруг преображает души.
Так значит, песнь не кончена моя!
Так значит, время тот родник не сушит.

И значит, Бог над нами не шутил,
Сказав, что реки потекут из чрева
У тех, кто из Его истоков пил,
У тех, кто ел от вечной жизни древа.

Так пусть же не смолкает песнь моя,
Пускай течёт река живого Слова.
Пусть люди пьют из этого ручья
Прохладного, прозрачного, живого!

"Неисчерпаемый источник", Вера Кушнир

В таких выражениях как "утро седое", "туманная юность" метафоричны только определения. Они одновременно выполняют функции эпитетов и метафор и называются **метафорическими эпитетами**.

Д. Олицетворение

Особым видом метафоры является олицетворение. **Олицетворение переносит признаки живого существа на явления природы, предметы, понятия.**

Олицетворение природы:

Небо темнеет и хмурится,
Знать, недовольно оно.

Н.Водневский, "Наши города"

То ли вдруг засвистят
Ледяные метели,
То ли грозы расщепят
Бездонную высь,
То ли просто весной
Заволнутся ели,
Чей-то голос твердит:
"Иисуса держись".

И.Абрамов, "Иисуса держись"

Олицетворение результатов человеческой деятельности:

Олицетворение явления или действия:

Шум несмолкаемый улицы
Рвётся нахалом в окно.

Н.Водневский, "Наш город"

Е. Аллегория

Близка метафоре аллегория (иносказание). В то время как метафора обычно даётся в контексте неметафорических выражений, **аллегория охватывает всё произведение в целом: под изображаемыми в аллегорических произведениях существами, явлениями, предметами всегда подразумеваются другие лица, факты, вещи.** Аллегория, как и другие тропы, выделяет существенное, главное в изображаемом. Аллегория служит в ряде случаев средством создания целого образа или всей системы образов произведения.

Забрал из кузницы крестьянин две сохи,
Кузнец работу выполнил добротно.
Теперь стояли обе у двери
Сарая,
чистые – да без работы.
Наутро пахарь заглянул в сарай,
Одну соху забросил на подводу,
Прикрикнул на лошадку: «Поезжай!»
Та побрела привычно дорогой.

Вторая же соха осталась, где была,
Удел её полегче, чем у первой.
Пришла пора – ленивица соха
С великим удивлением смотрела
На ту, что наработалась в земле:
«О, как моя подруга заблестела!
Вот бы такой красивой стать и мне!»
Та отвечала: «Украшает дело».

Губителен безделия покой,
Внимайте, братья, сёстры, христиане:
Духовной обладая красотой,
Трудящийся достоин пропитанья!

"Две сохи"

Ж. Метонимия

Иной принцип перенесения значения с одного явления на другое лежит в основе метонимии. Метонимия создаётся не путём сопоставления сходных предметов и их признаков, а **путём сближения отличных друг от друга предметов, находящихся в той или иной внешней или внутренней связи между собой.** Виды метонимии всегда различны, так как различны возможные связи между предметами.

Одним из видов метонимии является перенесение значения с содержимого на содержащее ("я выпил два стакана" вместо "я выпил два стакана чаю").

Иногда метонимии представляют слова и выражения, в которых действие или его результаты заменены наименованием орудия этого действия. Например:

Он придёт во мгновение ока,
Он придёт при последней трубе.

Т.е. при звуках последней трубы.

Особый вид метонимий составляют выражения, характеризующиеся заменой какой-либо

вещи материалом, из которого она сделана. Например: "Не то на серебре, – на золоте едал"; "За злато отвечает честной булат".

Случается, что метонимии содержат такие слова и выражения, в которых переносится значение с людей, находящихся в определённом месте или населяющих определённую страну, на это место или на эту страну. Например:

Ночь прошла... Зарумянилось небо.
Пробуждалась страна повсюду.

Мир не верит в Христа, ставит жизни предел,
Всё, мол, кончится в день погребенья...

"*Слава Вечносущему*"

Земля спала, темнотою объята,
Звёзды бросали лучи косые,
И не было тех, кто мощным набатом
Её встрепенул бы для встречи с Мессией.

"*В рождественскую ночь*"

К метонимиям принадлежат слова и выражения, в которых отдельный атрибут явления замещает его целиком (например, часть тела человека – человек):

Нет сдержанней рукопожатья,
Но нет надёжнее руки,
Когда приветствуются братья,
Что Кровью Господа близки.

M.Бурчак, «Приветствие»

Или:

Опечалятся многие лица
Услыхав от Спасителя "Нет!"

Все эти виды метонимий лишь разными способами осуществляют одну задачу: содействуют выделению в изображаемом важнейшего, значительного с точки зрения автора.

3. Синекдоха

Синекдоха – особая разновидность метонимии. Она основана на перенесении значения с одного явления на другое по признаку количественного отношения между этими явлениями. Иногда единственное число употребляется вместо множественного, например:

Гнётся под серпом созревший колос.

иногда же – множественное вместо единственного: "...".

И. Гипербола и литота

Гипербола – **художественное преувеличение**, а **литота** – **художественное преуменьшение**. Переносный смысл, заключённый в них, состоит, в отличие от других тропов, не в том, что под сказанным следует разуметь какие-то другие явления, а в том, что огромное, не соответствующее реальности преувеличение или преуменьшение размеров изображаемого не является буквальным. Функции гиперболы и литоты в том, чтобы заострить внимание читателя на преувеличиваемых или преуменьшаемых признаках явлений как на существенных.

Гипербола:

Кто в Библии читал про пир у Валтасара,
Про реки вин и горы апельсин...

И ещё:

Безбожники боролись с ней (*с верой*),
Стремясь оставить горы пепла...

Или:

Между мной и новым поколением –
Тыща миль!

"*Тысяча миль*", *Вера Кушнир*

За ветвь в окне и птичку на заборе,
За нежный фиолетовый закат,
За тишину, за близость гор и моря,
Благодарю сто тысяч раз подряд.

"*Благодарю*"

А блюда! – глянь, какое обеденье,
Ведь это ж – на яву, а не обман!
Одной сметаны море угощенья...

"*Сюрприз брата Рябошапки*"

Литота:

К. Перифраз

В метафоре и метонимии присутствует общий момент – стремление избежать называния понятия свойственным ему словом. Однако того же можно достичь без изменения значения употреблённых слов. Типичный способ избежать называния обычным словом – это употребление вместо слова описательного выражения. Так, вместо «Лука» мы можем сказать «евангелист», «сотрудник апостола Павла», «автор книги Деяния апостолов», «врач возлюбленный» (мы видим, что поэтичен перифраз с использованием эпитета).

В этих перифразах могут быть как слова прямого значения, так и слова переносного значения, для поэтического языка обычны перифразы метафорического или метонимического типа: небесная лампада (луна), весна жизни (юность).

Замена собственного имени или названия описательным выражением называется перифразом.

2. Синтаксис

Не менее значимой, чем поэтический словарь, областью исследования выразительных средств является поэтический синтаксис. Если при исследовании лексики художественного текста в роли анализируемых единиц выступают слова, то при исследовании синтаксиса – предложения и фразы. Если **при исследовании лексики устанавливаются факты отступления от литературной нормы при отборе слов, а также факты переноса значений слов** (слово с переносным значением, т.е. троп, проявляет себя только в контексте, только при смысловом взаимодействии с другим словом), то **исследование синтаксиса обязывает** не только рассмотрению синтаксических единиц и грамматических связей слов в предложении, но и **выявлению фактов корректировки или даже изменения значения целой фразы при семантическом соотношении её частей** (что обычно происходит в результате применения поэтом т.н. фигур).

Отбор синтаксических конструкций должен быть продиктован тематикой и общей

семантикой произведения.

Античная теория предполагала, что есть некоторое простейшее, "естественное" словесное выражение всякой мысли (как бы дистиллированный язык без стилистического цвета и вкуса), а когда реальная речь как-нибудь отклоняется от этого трудновообразимого эталона, то каждое отдельное отклонение может быть отдельно и учтено как "фигура". Тропы и фигуры были предметом единого учения: если троп – изменение "естественног" значения слова, то фигура – изменение "естественног" порядка слов в синтаксической конструкции (перестановка слов, пропуск необходимых или использование "лишних" – с точки зрения "естественной" речи – лексических элементов). В пределах обыденной речи, не имеющей установки на художественность, образность, фигуры часто рассматриваются как речевые ошибки, но в пределах художественно ориентированной речи те же фигуры обычно выделяются как действенные средства поэтического синтаксиса.

A. Эллипс

Одним из самых распространённых не только в художественной, но и в обыденной речи синтаксических приёмов является эллипс. Это **имитация разрыва грамматической связи, заключающаяся в пропуске слова или ряда слов в предложении, при котором смысл пропущенных членов легко восстанавливается из общего речевого контекста**.

Эллиптическая речь в художественном тексте производит впечатление достоверной, потому что в жизненной ситуации разговора эллипс является одним из основных средств композиции фраз: при обмене репликами он позволяет пропускать ранее произвучавшие слова. Следовательно, в разговорной речи за эллипсами закреплена исключительно практическая функция: говорящий передаёт собеседнику информацию в необходимом объёме, используя при этом минимальный лексический запас.

В художественном тексте пропуск одних слов подчёркивает особую смысловую нагрузку оставшихся других.

Часто эллипсы обозначают и стремительную смену состояний или действий.

B. Параллелизм

Параллелизм предполагает композиционную соотнесённость смежных синтаксических отрезков текста (строк в стихотворном произведении, предложений в тексте, частей в предложении). Виды параллелизма обычно выделяют на основании какого-либо признака, которым обладает первая из соотносимых конструкций, служащая для автора образцом при создании второй.

Так, проецируя порядок слов одного синтаксического отрезка на другой, различают параллелизм *прямой*:

Подарите ближнему любовь,
Подарите добрую улыбку;
Пусть не хмурит он сердито бровь,
Не таит в душе своей слезинку.

и *обращённый*:

Подарите ближнему лишь взгляд,
Только сердце всё в него вложите.
Посмотрите, как он будет рад,
Как он будет счастлив, посмотрите.

"Подарите ближнему любовь"

Если очень холодно вдруг станет,
Если станет очень тяжело,
Если лучший друг тебя обманет,
Если сделает тебе он зло...

Во втором колоне подлежащее и сказуемое даны в обратном порядке относительно расположения слов в первом. Обращённый параллелизм также именуют *хиазмом*.

При сличении количества слов в парных синтаксических отрезках выделяют также параллелизм *полный* и *неполный*. Полный параллелизм (его распространённое название – изоколон):

неполный – в неравнословных строках:

В. Инверсия

Инверсия проявляется в расположении слов в словосочетании или предложении в порядке, отличном от естественного. В русском языке естественным является, к примеру, порядок "подлежащее + сказуемое", "определение + определяемое слово", «родительный падеж после основного слова» или "предлог + имя существительное в падежной форме", а неестественным – обратный порядок.

Эдельвейс – благородный, пушистый цветок,
Что растёт, где *ручьи ледяные* бегут...

Естественный порядок слов: *ледяные ручьи*.

То, что в Нём ты найдёшь на вершине крутой,
Во сто крат превосходит ценой эдельвейс...

Естественный порядок слов: *на крутой вершине*.

"*Эдельвейс*", Вера Кушнир

В инверсированных конструкциях совершается перераспределение логического ударения и интонационное обособление слов.

Инвертированные слова могут располагаться во фразе по–разному. При *контактной* инверсии сохраняется смежность слов (...), при *дистанционной* – между ними вклиниваются другие слова (...). И в том, и в другом случае необычная позиция отдельного слова влияет на его интонационное выделение. В инверсированных конструкциях слова звучат более выразительно, более веско.

Г. Повтор

Различают две подгруппы приёмов повтора. К первой относятся приёмы повтора отдельных частей внутри предложения. С их помощью авторы обычно подчёркивают семантически напряжённое место во фразе, так как любой повтор есть интонационное выделение. Подобно инверсии, повтор может быть *контактным* (...) или *дистантным* (...). Простой повтор применяют к разным единицам текста – и к слову (...), и к словосочетанию (...).

Ко второй подгруппе относятся фигуры повтора, распространяемые не на предложение, а на более крупную часть текста (строфу, синтаксический период), иногда на всё произведение. Такие фигуры маркируют интонационное выравнивание тех частей текста, на которые они были распространены. Эти виды повтора различают по позиции в тексте. Так, *анафора* – это скрепление речевых отрезков (колонов, стихов) с помощью повтора слова или словосочетания в начальной позиции:

Так *пусть* же не смолкает песнь моя,
Пускай течёт река живого Слова.
Пусть люди пьют из этого ручья
Прохладного, прозрачного, живого!

"*Неисчерпаемый источник*", Вера Кушнир

Или ещё один пример:

*Бога легко искать,
Бога легко найти.
Бог – это благодать,
Бог – это свет в пути.*

*Это – любовь моя,
Это – добро твоё,
Это – средь бурь маяк,
Отдых в конце боёв.*

*Бог – это первый вздох,
Первый ребёнка крик,
В новую жизнь порог,
В вечность манящий Лик.*

*Это – весенний дождь,
Это – осенний гром,
Это по телу дрожь
В храме Его святом.*

*Это молитвы стон,
Гимнов хвалебных звук,
Это – земной поклон,
Это – скрещенье рук.*

*Бог – это вечный Дух,
Это – стихий Закон.
Бог – это лучший Друг,
В бедах помощник Он.*

*Бог – это наш Судья,
Истины вечный Страж,
Бог – это суть моя,
Совести голос наш.*

*Бог – это в сотах мёд,
Бог – это хлеб и соль,
Тот, Кто нам мир даёт,
Тот, Кто врачует боль.*

*Это – любовь людей,
Это – прощенье зла,
Это – в душе моей
Мощный родник тепла.*

*Бог – это жизни пульс,
Это – надежды луч,
Щит от враждебных пуль,
Кров от нависших туч.*

*Это Голгофский Крест,
Это Воскресный День,
Это Благая Весть,
Крыльев могучих сень.*

*Это – Святая Кровь,
Это – прощённый грех...
Бог – это та Любовь,
Что обнимает всех!*

"Бог", Вера Күшинир

Эпифора, напротив, соединяет лексическим повтором концы речевых рядов (...). Спроецировав принцип эпифоры на цельный поэтический текст, мы увидим её развитие в явлении *рефrena*.

Анадиплосис – это контактный повтор, связующий конец речевого ряда с началом следующего:

Друг мой, брат мой, если ты угрюмо
Смотришь в жизнь, жалея о былом,
Ты, наверно, много передумал,
Но не думал только об одном.

Ты не думал, что земная слава,
Что сегодня сердцем любишь ты,
Отшумит зелёною дубравой,
Отцветёт, как яркие цветы.

H.Водневский, "Песня песен"

Весенний день, как песня,
Нас радует до слёз.
В такой же день чудесный
Воскрес для нас Христос.

Воскрес Христос навеки,
В сердцах теперь живёт,
Любовию горячей
Он плавит сердца лёд.

«Весенний день как песня...»

Анадиплосису противоположен *прозаподосис* – дистантный повтор, при котором начальный элемент синтаксической конструкции воспроизводится в конце следующей:

Жутко жить одному, без Христа.
Одному без Спасителя *жутко*.

A.Азовский, "Одиночество"

Оканчивается это стихотворение прозаподосисом с использованием антонимов:

Можно жить без Него кое-как,
Но спастись без Христа *невозможно*!

Также прозаподосис может охватывать строфи и даже весь текст произведения.

Д. Градация

К фигурам повтора близка *градация*, при которой слова, сгруппированные в ряд однородных членов, имеют общее семантическое значение (признака или действия), но их расположением выражено последовательное изменение этого значения. Проявление объединяющего признака может постепенно усиливаться или ослабевать (...).

Возрастающая градация (*климакс*):

Бог – это первый вздох,
Первый ребёнка крик...

"Бог", Вера Кушнир

Ещё пример из того же стихотворения:

Это – весенний дождь,

Это – осенний гром,
Это по телу дрожь
В храме Его святом.

Ещё один пример:

Мы это *чувствуем*, мы это *понимаем*,
Мы *говорим* об этом и *поём*,
Мы *молимся* об этом...

"*Терпи, душа*", *Вера Кушнир*

Поникающаяся градация (*антиклимакс*):

Мы слышим голос. Он мягче *моха*,
Он легче *пуха*, нежнее *вздоха*.

Вера Кушнир

«Смотрю – у всех *узлы*, *питьё и хлебы*,
Лишь я одна шагаю налегке...»

«Тире, черта, штришок едва заметный –
Земной наш путь с начала до конца»

«*Tire*»

Е. Полисендинтон и асиндетон

Кроме того, к группе средств интонационной разметки относятся *полисиндетон* (греч. многосюзие) и *асиндетон* (греч. бессюзие). Как и градация, которой обе фигуры часто сопутствуют, они предполагают эмфатическое выделение соответствующей им части текста в звучащей речи.

Полисиндетон по существу является не только *многосюзием* ("и жизнь, и слёзы, и любовь"), но и многопредложием ("о доблестях, о подвигах, о славе"). Его функция – или маркировать логическую последовательность действий ("И мысли в голове волнуются в отваге, И рифмы лёгкие навстречу им бегут, И пальцы просятся к перу...") или побуждать читателя к обобщению, к восприятию ряда деталей как цельного образа. Многосюзие создаёт раздельность речи, подчёркивает значительность каждого отделённого союзом слова.

А с помощью асиндетона подчёркивается либо одновременность действий ("Швед, русский колет, рубит, режет..."), либо дробность явлений изображённого мира ("Шёпот. Робкое дыханье. Трели соловья. Серебро и колыханье Сонного ручья"):

Жутко жить одному, без Христа.
Одному без Спасителя – жутко.
Суета. Темнота. Пустота.
Несмотря на безбожные шутки.

A.Азовский, "Одиночество"

И в том же стихотворении:

Тяжело умирать без Христа,
Если прожита жизнь бесшабашно.
Бесы. Адский огонь. Темнота!
Умирать без Спасителя страшно!

либо быстрая смена картин или ощущений. Бессюзное соединение слов или предложений придаёт речи определённую стремительность.

Ж. Умолчание

Умолчание – пропуск в речи отдельных слов, а иногда и словосочетаний. Чаще всего поэты прибегают к фигуре умолчания тогда, когда нужно передать речь человека, чем-либо сильно взволнованного и неспособного поэтому излагать мысли в их полноте и внутренней связи, или тогда, когда умолчание помогает пониманию особой сложности изображаемого явления, с трудом поддающегося словесному изображению:

Доченька... Их дочь... Она погибла.
Так внезапно взял её Господь.
Свет померк. Не стало небо видно.
Опустилась в сердце горя ночь.

"Почему?"

Риторические фигуры 3. Риторический вопрос

- в нём заключается утверждение, вопросительная интонация использована только для того, чтобы повысить эмоциональность восприятия:

Почему так часто мне приходится
Покаянья слёзы снова лить?..

Куда теперь идти мне?
Куда направить путь?..

Можно ль вечностью пренебречь?
Без Христа – неминуем ад

П. Ляшенко, «Не оглядывайтесь назад»

И. Риторическое восклицание

Под видом непроизвольного эмоционального отзыва на явление автор делает объективное сообщение об этом явлении, обостряя формой синтаксической конструкции внимание читателя:

Посвятить себя Христу – какая радость!

П. Ляшенко, «День крещения»

Какое счастье, если ты,
Противостоявши суете,
Свои желанья и мечты
Сосредоточишь во Христе!

К. Риторическое обращение

- обращение к объекту, который не может участвовать в диалоге:

Земля бесплодная, пустынные просторы,
Угрюмый край, далёкий – Воркута,
Ты приняла в железные оковы
За веру изгнанных свидетелей Христа.

Идейно–образный уровень

РАЗДЕЛ НЕ РАЗРАБОТАН

Приложение 1. Что такое поэзия

Поэзия – это особая форма речи. Она отличается от обыденной речи. Эти отличия – предмет изучения поэтики.

Зачем говорить не так, как обычно? Зачем использовать «особую форму речи»? Значит, говорящему есть что сказать и это очень важно. Вывод: писать, когда есть что сказать.

Цель поэзии: более ярко, рельефно выражать то, чем полно сердце.

Пс.44:2 «Излилось из сердца моего слово благое; я говорю: песнь моя о Царе; язык мой – трость скорописца». Изливаться будет, когда полно. Еккл.11:3 «Когда облака будут полны, то они прольют на землю дождь».

Если цель поэзии – выражать, то поэтический язык должен быть выразительным. Средства выражения (лексические, синтаксические, звукопись) – также предмет изучения поэтики.

Приложение 2. Отклонение от привычной языковой нормы как особенность поэтического текста

Поэт пользуется одним и тем же языком при обычном разговоре и при написании стихотворения. Но если бы стихотворение не отличалось от обычного разговора, оно не воспринималось бы как таковое. Именно на этих «отклонениях» или отличиях и задерживается наше внимание. Их можно наблюдать на всех уровнях строения стихотворения:

1. на звуковом или фоническом: есть определённая частотность употребления каждой фонемы в речи. Когда эта частотность превышается, наш слух и наше чувство языка отмечают это как благозвучие или же неблагозвучие.

2. на стилистическом уровне:

а) в отношении лексического состава

Возьмём в пример эпитеты: для повседневной речи характерны логические определения с разделительным значением (см. соответствующий раздел в конспекте). Для поэтического языка характерны образные, яркие, художественные эпитеты.

б) в отношении синтаксического строения речи: все синтаксические приёмы строятся на изменении обычного порядка слов (параллелизм, инверсия, повтор...) или же на использовании слов в порядке, подчиняющемся определённой закономерности (градация...).

Приложение 3. Рифма точная и неточная

Почему пара слов "палка - селедка" не является рифмой? Потому что на самом деле рифмуются не звуки, а фонемы (звук - частная реализация фонемы), которые обладают рядом различительных признаков. И достаточно совпадения части этих признаков, чтобы стало возможно рифменное звучание. Чем меньше совпадающих признаков фонемы, тем отдаленнее, тем "хуже" звучание.

Согласные фонемы различаются:

- 1) по месту образования
- 2) по способу образования

- 3) по участию голоса и шума
- 4) по твердости и мягкости
- 5) по глухости и звонкости

Признаки эти, очевидно, неравнозначны. Так, фонема П совпадает с фонемой Б по всем признакам, кроме глухости – звонкости (П-глухая, Б-звонкая). Такое различие создает рифму "почти" точную: окоПы-осоБы. Фонемы П и Т различаются по месту образования (губная и переднеязычная). ОкоПе-осоТе - тоже воспринимается как рифменное звучание, хотя и более отдаленное.

Первые три признака создают различия фонем более существенные, чем два последние. Можно обозначить различие фонем по трем первым признакам, как две условные единицы (у.е.); по двум последним - как одна. Фонемы, различающиеся на 1-2 у.е., созвучны. Различия на 3 и более единиц на наш слух созвучия недерживают. Например: П и Г различаются на три у.е. (место образования - 2, глухость-звонкость - 1). И окоПы - ноги едва ли можно считать в наше время рифмой. Еще меньше - окоПы - розы, где П и З отличаются на 4 у.е. (место образования, способ образования).

Итак, отметим ряды созвучных согласных. Это, прежде всего, пары твердых и мягких: Т - Т', К - К', С - С' и т.д.; но к таким замещениям прибегают достаточно редко, так из трех пар рифм "откоС'e-роСы", "откоСы-роСы" и "откоСы-роЗы" более предпочтительны второй и третий варианты.

Замещение глухих-звонких, пожалуй, наиболее употребительно: П-Б, Т-Д, К-Г, С-З, Ш-Ж, Ф-В (у боГа-глубоКо, изгиБах-лиПах, стрекоЗы-коСы, нароДа-налеТа).

Хорошо отзываются друг другу смычные(способ образования) П-Т-К (глухие) и Б-Д-Г (звонкие). Соответствующие два ряда фрикативных Ф-С-Ш-Х (глухие) и В-З-Ж (звонкие). Х не имеет звонкого аналога, но хорошо и часто сочетается с К. Эквивалентны Б-В и Б-М. Весьма продуктивны М-Н-Л-Р в различных сочетаниях. Мягкие варианты последних часто сочетаются с Ј и В (России[россиJи]-сины-силе-красивы).

Итак, завершая разговор о точной и неточной рифме, повторим, что точной рифма является тогда, когда гласные и согласные звуки, входящие в созвучные окончания стихов, в основном совпадают. Точность рифмы увеличивается и от созвучия согласных звуков, непосредственно предшествующих последним ударным гласным в рифмующихся стихах.

(использованы материалы книги Самойлова Д.С. Книга о русской рифме, 1982)

Приложение 4. Большой «маленький» враг

Отличие поэзии от прозы состоит в том, что она немногими словами на сравнительно небольшом пространстве говорит очень много. Отсюда мы можем сделать вывод о важности выбора слов, а также «полновесности» каждого. Слово надо искать до тех пор, пока оно не ляжет на своё место так, как кирпич в кладке, чтобы всякому было видно: этого слова «из песни не выкинешь». А если «кирпичик» легко вынимается и всё произведение от этого нисколько не теряет, то стоит ещё продолжить поиск более богатых слов, образов, мыслей. Или же, если правится уже написанное стихотворение, надо иметь смелость (и скромность), чтобы быть готовым сократить его. Ф.М.Достоевский высказался об этом так: «Величайшее умение писателя – это умение вычёркивать», а Шекспир писал: «Где мало слов, там вес они имеют».

На пространстве стихотворения каждое место, каждая ниша дорогие, они дают возможность что-то сказать – ёмко, много, выразительно, поэтично. От реализации этой возможности зависит, примется ли стихотворение читателем, найдёт ли оно отклик в людских сердцах. Поэтическое пространство не должны занимать слова маловесные или вовсе молчание.

Как часто мы бываем поспешны в выборе слов и средств для выражения мысли! Мы всегда стоим перед искушением идти по пути наименьшего сопротивления, а это значит – избирать слова, выражения, ставшие уже штампами, которые у всех на слуху, а также заполнять ниши в строчках первыми пришедшими на ум словами. И тут против нас выступает «большой «маленький» враг» – мелкие (назовём их так) слова (в этой статье не обсуждается вопрос употребления всей лексики русского языка, но лишь частный случай – употребление коротеньких, небольших слов: союзов,

междометий, частич, местоимений). Рассмотрим сегодня этого врага поближе, «взвесим», послушаем, много ли он говорит, и если нет – решительно объявием ему войну, чтобы изжить это явление из наших стихотворений.

Использование слов, которые мы условно назовём «мелкими», может быть двоякое: оправданное, когда слово несёт на себе смысловую нагрузку, и неоправданное, когда оно поставлено автором по той лишь причине, что оставалось в строчке незанятое место в 1-2 слога. Рассмотрим примеры оправданного и неоправданного употребления «мелких» слов.

Вот припев известной песни:

*О, доколе, Господь?
Когда воспоём мы тот гимн:
«Он грядёт к нам, аллиуя!
Аллиуя, аминь!»*

Сколько заключено в этом «О» – ожидание, томление («доколе»), желание встречи с Тем, Кого любишь... И всё это – в одном звуке! Это пример оправданного употребления небольшого слова.

А вот стихотворение о словах и первая его строфа:

*Ах, сколько слов! Есть – как сквозняк,
Есть – винограда грозди.
Одни, не тронув мысль, скользят,
Другие – словно гвозди.*

В этой строфе тоже нет лишних слов, все участвуют в воплощении замысла автора – короткими сравнениями и метафорами дать характеристику нашим словам, а коротенько «Ах», стоящее в начале цепочки описаний, выражает отношение автора к тому, о чём он пишет. Благодаря этому междометию строчка приобретает эмоциональную окраску. Таким образом, первые три слова стихотворения выражают тему и характер всего произведения, что сразу настраивает и готовит читателя, а также придаёт стихотворению цельность.

А вот строфа из стихотворения начинающего поэта:

*Мы, люди, много говорим
И очень мало мы внимаем;
Поэтому, бывает, мир
Вокруг себя не понимаем.*

Мысль автора понятна, но поэтичности строфе недостаёт, и в значительной мере из-за выбора словесного материала для второй строчки. В первой, третьей и четвёртой строках по три-четыре слова, во второй – пять. Это рассеивает внимание читателя, и он «зазывает» уже на второй строке, насколько осложняется понимание и восприятие произведения! Звук [ч], который имеет в своём фонетическом составе слово «очень», единственный на всю строфу и сбивает общий звуковой строй (в четверостишии присутствует аллитерация на звуки [м], [н], [л]). Как можно помочь в работе над этой строфой? В соответствии с замечаниями (большое количество «мелких» слов, а также выделяющийся на общем фоне звук) можно предложить такой вариант:

*Мы, люди, много говорим,
Но мало ближнему внимаем...*

Чем он лучше? Сократилось количество «кирпичиков», соответственно укрепилась общая «конструкция» стихотворения; на фонетическом уровне слово «очень» с одним выделяющимся звуком заменено на слово «ближнему» с тремя звуками, гармонирующими с общей аллитерацией строфы [л], [м], [н]; на лексическом уровне союз «и», основной задачей которого является соединение однородных членов, заменён на союз «но», который также соединяет члены предложения, выражая вместе с тем противопоставление, что в данном контексте более актуально, также этот союз содержит такой уместный в этой строфе звук [н]. Таким образом улучшено общее благозвучие четверостишия, оно стало более «легкочитаемым», более доступным для восприятия, а значит, более выразительным и действенным. Такую работу нам надо проводить над нашими стихотворениями постоянно – поначалу редактируя рождающиеся произведения, а потом доводя это действие до навыка, чтобы в процессе написания сразу руководствоваться принципами, о которых мы размышляем.

Рассмотрим последнюю строфиу другого стихотворения этого автора:

...*Тогда мой дух поёт, ликует,*
Ты песню эту мне даёшь,
Душа парит и торжествует,
Ведь я с Тобою, о, мой Вождь!

Четыре синонимичных глагола на одну строфиу – это очень расточительно (первая и третья строки). А замечание, касающееся нашей темы: избыток «мелких» слов в первой и второй строках. Вот один из возможных вариантов поправки (его предложил сам автор):

...*Тогда Тебя я воспеваю,*
Ты песню новую даёшь;
Я большей радости не знаю,
Как быть с Тобою, о, мой Вождь!

Из четырёх глаголов-синонимов остался один, первая и вторая строки стали короче (по количеству слов, не слогов) – каждая на одно слово.

Ещё два коротких примера (строфы приведены не целиком):

Так будем же мы твёрды в вере,
Поможет Бог...

Это концовка стихотворения, призыв, если сократить количество слов, она будет более выразительной (большое количество коротеньких слов рассеивает внимание). Вот один из возможных вариантов улучшения:

Давайте будем твёрды в вере,
Поможет Бог...

Вместо шести слов осталось четыре, а смысл полностью сохранился.

Последний пример:

Всё то, что здесь нас окружает,
Все травы, горы, реки и холмы...

Двенадцать слов в двух строчках. Сюда пробрался «большой маленький враг».

Природа, что нас окружает,
Поляны, горы, реки и холмы...

Девять слов.

Перефразируя А.П.Чехова, можно сказать: «В хорошем стихотворении, как на военном корабле, не должно быть ничего лишнего».

Итак, какой мы делаем вывод? Каждое слово должно быть уместно, иметь значение. В выборе слов не должно быть небрежности, поспешности. Не должно быть такого обоснования: «Здесь место оставалось».

«Слова мудрых – как иглы и как вбитые гвозди, и составители их – от единого пастыря» (Еккл.12:11).

Приложение 5. Сотворчество

«Да вплетается всегда в строгие правила серебряная нить вдохновения»

Творчество – это очень серьёзный процесс, предоставляющий, с одной стороны, высокую возможность создания Прекрасного, а с другой стороны скрывающий определённую опасность. Опасность состоит в скрытом соблазне творить отдельно от Творца. Постоянно имея ввиду существование этой опасности, мы порассуждаем об истинном назначении творчества – создании Прекрасного в сотворчестве с Творцом.

Бог ожидает от нас поклонения в духе – из самой сердцевины нашего существа. Тогда глубина говорит с глубиной (Пс.129:1; 41:8а; 1Кор.2:10). В семени жизнь зарождается в глубине. Так происходит и появление на свет стихотворения, Вдохновитель которого Бог – из глубины (интересно в этой связи порассуждать о «поверхностных» стихотворениях). Когда глубокая связь христианина с Господом утрачивается, Богу приходится иногда всколыхнуть душу, чтобы

заговорила наша глубина. Вот почему иногда хорошие произведения появляются после каких-либо потрясений.

Обратим внимание на следующую закономерность: творение (как результат творчества) всегда подчиняется законам - 1) общим, определяющим целостность произведения, его назначение и 2) частным, определяющим место каждой детали в общем составе и взаимодействие её с другими деталями для достижения общей цели. Эту закономерность можно увидеть как в материальном творении Божиим, во Вселенной, как в Его начатке нового творения – прекрасной Церкви, так и в каждом отдельном произведении, написанном возрождённым христианином для славы Бога, для свидетельства о Нём и в сотворчестве с Ним. Это общая закономерность творчества. И если это так, если законы существуют (и это можно увидеть в Божием творении – результате творчества Господа), значит, нам следует эти законы изучать и следовать им. Это касается «внешней» стороны стихотворения (лексической, фонетической, стилистической, смысловой). Это те самые метафоры и эпитеты, ямбы и хореи, которые мы изучаем, которые вместе должны составлять общее полотно, ткань стихотворения. Но есть сторона «внутренняя», глубокая. Это вопрос источника, вопрос состояния духа пишущего.

Из глубины веков доносится до нас: «И сказал Бог: сотворим...» (Быт.1:26). Почему «сотворим»? Значит, внутри Троицы действует принцип со-творчества. Одна Личность не мыслит Себя без Другой.

Творчество поэта-христианина должно быть со-творчеством с Богом. Это дальнейшее продление жизненной связи с Ним. Тогда на стихотворение накладывается печать Божественной жизни. Благословенная возможность и привелегия – сотворчество с Богом!

Сохрани нас Господь от «ремесленного» отношения к творчеству! А ещё страшнее – «производственного», когда усвоены правила, приёмы, техника написания стихотворения, а в духе нет движения, порыва, влечения к Господу. «Не делай себе кумира» (Исх.20:4) – когда начинается делание, творчество заканчивается. Но будем достигать непрерывности молитвенной связи с Тем, Кто есть Средоточие Прекрасного, и в этой связи черпать вдохновение. «Все мои источники в Тебе».

Вообще, жизнь христианина во многом описывается с помощью частицы «со-»: мы соединяемся с Лозой, мы сораспятые Христу, мы соработники у Бога, мы сотрудники друг другу, сонаследники Иисуса Христа... Это вновь и вновь утверждает для поэта необходимость быть в сотрудничестве с Богом.

Иисус Христос свидетельствовал о Себе: «Я ничего не могу творить Сам от Себя». А я могу? Сам от себя... Самое короткое и точное описание творчества отдельно, независимо от Бога. Какими будут произведения? Цветастыми, шумными; множество украшений должно будет заменить отсутствие или пустоту внутренней, содержательной, глубокой (или глубинной) стороны.

Павел пишет: «Невидимое Его, вечная сила Его и Божество... через рассматривание творений видимы...» (Рим.1:20). А что станет видно через рассматривание наших творений? Хорошо, если «невидимое Его, вечная сила Его и Божество». Поэт, как и проповедник, должен исповедовать Иисуса Христа.

Приложение 6. Бог, открывающий тайны

«Гармонии стиха божественные тайны Не думай разгадать по книгам мудрецов...» А.Майков
«Истинно Бог ваши есть Бог богов и Владыка царей, открывающий тайны» Дан 2:47

Никакие книги и никакие теории не могут сделать человека поэтом, если он лишен поэтического таланта. Поэзия - это Божий дар, которому нельзя научиться.

Можно постигнуть сущность гармонии стиха, её красоту и характер, хорошо знать средства ее достижения и все же не стать поэтом. Можно также иметь поэтический талант от рождения, но не написать ни одной стихотворной строки.

Поэтический дар можно сравнить с алмазом, драгоценность которого определяется степенью его обработки.

Нетронутый алмаз представляет собой прочную, ни на что не пригодную породу.

Алмаз с отточенной острой гранью служит инструментом для обработки твердых материалов.

Минерал со множеством симметричных, отшлифованных до зеркальной поверхности граней становится бриллиантом - драгоценным камнем, цена которого в тысячи раз превышает природную стоимость алмаза.

Для того чтобы возвести поэтический дар в степень драгоценности, необходимо постоянно трудиться над совершенствованием и умножением данного Богом таланта. Однако никакой труд верующего поэта не принесет настоящих плодов без благословения Божьего.

Партитуры гениального немецкого композитора И.С.Баха начинались со слов: «Иисус, помоги». Это ли не пример для подражания всем христианам, одаренным талантом творчества!

Христианским поэтам не следует никогда забывать о единственном источнике духовного вдохновения, о нашем Боге, открывающем тайны ко всякому совершенству во славу Его.

Н.Водневский, газета «Наши дни»

Приложение 7. Обзор русской пунктуации

В русской пунктуации употребляется десять знаков: точка, точка с запятой, запятая, двоеточие, тире, вопросительный знак, восклицательный знак, многоточие, скобки, кавычки.

1. Точка ставится:

- 1) в конце повествовательного предложения. *Бог есть любовь.*
- 2) в конце побудительного предложения при спокойном тоне речи. *Братья, давайте в воскресный день съездим на благовестие.*

2. Восклицательный знак ставится:

- 1) в конце восклицательного предложения. *О, как блажен, как счастлив я!*
- 2) после обращения. *Голубица моя в ущелье скалы под кровом утёса! Покажи мне лицо твоё...*

3. Вопросительный знак ставится: в конце вопросительного предложения. *Не две ли малые птицы продаются за ассарий?*

4. Многоточие ставится:

- 1) при незаконченных высказываниях, при перерывах в речи. *Хочу, как жёны на заре, принести дары мои... Чтоб веры луч во мне горел, Голгофу мне яви!*
- 2) в цитатах для указания на то, что цитата приводится не полностью.

5. Запятая ставится:

- 1) между однородными членами предложения. *Плод же духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание.*
- 2) между частями сложного предложения (сложное предложение – это то, в котором есть две и более основы, в простом предложении одна основа). *Ты радость дал душе в удел, и я о том Тебе молюсь, чтоб целый мир Тебе воспел...*
- 3) при обращении. *Братья, все ликуйте... Итак, дети, пребывайте в Нём... Пишу вам, отцы, потому что... Радуйтесь со мною, люди!*

- 4) при вводных словах (*к счастью, к сожалению, конечно, несомненно, может быть, может, должно быть, кажется, казалось бы, безусловно, действительно, наверное, подлинно, итак, значит, наконец, напротив, впрочем, например, словом*). *К великой нашей радости*, он покаялся. *В самом деле*, нам надо было ехать. *Итак*, пред лицом церквей дайте им доказательство любви вашей.
- 5) при сравнительном обороте. *Хочу, как жёны на заре, принести дары мои...*
- 6) деепричастный оборот (отвечает на вопрос «что делая?») всегда выделяется запятыми. *Но они, закричав громким голосом, затыкали уши свои ... и, выведя за город, стали побивать его камнями.*
- 7) причастный оборот (отвечает на вопрос «что делающий?»), стоящий после того слова, к которому он относится, всегда выделяется с двух сторон запятыми, если же он стоит перед словом, к которому он относится, выделение запятыми не обязательно (если оборот распространён, следует выделить его запятыми). *Всякий, пребывающий в Нём, не согрешает... И отдал начальник темницы в руки Иосифу всех узников, находившихся в темнице, и во всём, что они там ни делали, он был распорядителем. Висящая на стене картина привлекала общее внимание.*

6. Точка с запятой ставится: между частями сложного предложения, если они значительно распространены (т.е. там много слов) и имеют внутри себя запятые. *Что говорю вам в темноте, говорите при свете; и что на ухо слышите, проповедуйте на кровлях.*

7. Двоеточие ставится:

- 1) перед однородными членами предложения после обобщающего слова. *Плод же духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание.*
- 2) в бессоюзном сложном предложении, если между обеими частями можно мысленно вставить слова *а именно, потому что*. *Братья, все ликуйте: славный день настал, сёстры торжествуйте: Бог нам радость дал...* (здесь можно вставить *потому что*) Господь, одно хочу лишь я, хотя мой путь земной тернист: веди меня среди огня, чтобы я был чист, чтобы я был чист! (здесь можно вставить *а именно*).
- 3) при прямой речи.
- 4) при цитатах.

8. Тире ставится:

- 1) между подлежащим и сказуемым (если нет слова «есть»). *Мой брат – член церкви.*
- 2) в неполном предложении.
- 3) интонационное тире.
*Иду к своим. Меня всегда там примут,
Открою душу – там меня поймут.*
- 4) после однородных членов предложения перед обобщающим словом. *Груши, сливы, яблони, алыча – такие деревья растут в нашем саду.*
- 5) при прямой речи.
- 6) при диалоге.
- 7) в бессоюзном сложном предложении, если
 - а) во второй части содержится неожиданное присоединение, указание на быструю смену событий (можно добавить союз *и*). *Прошла неделя, другая – вдруг въезжает ко мне во двор машина. Дунул ветер – всё дрогнуло, ожило, зашевелилось.*
 - б) во второй части содержится резкое противопоставление по отношению к первой части (можно добавить союз *но* или *и*). *Попробовал бежать – ноги от страха не двигались. Смелые побеждают – трусливые погибают.*
 - в) вторая часть заключает в себе следствие, вывод из того, о чём говорится в первой части (можно добавить слово *поэтому*). *Не было никакой возможности выйти незаметно – он вышел открыто, будто идёт во двор.*

г) в первой части указывается время совершения действия, о котором говорится во второй части (можно добавить союз *когда*). *Ехал сюда – рожь начинала желтеть. Теперь уезжаю обратно – эту рожь люди едят.*

д) первая часть обозначает условие совершения действия, о котором говорится во второй части (можно добавить союз *если*). *Ругаться будут – не бойся. Нравится рисовать – рисуй на здоровье.*

е) в одной части содержится сравнение с тем, о чём говорится в другой (можно добавить союзы *словно, как будто*). *Молвят слово – соловей поёт.*

9. Скобки ставятся: при вводных и вставных предложениях.

10. Кавычки ставятся:

- 1) при прямой речи.
- 2) при цитатах.
- 3) при словах, употребляемых не в своём обычном значении. *Без Бога «счастье» хрупко, как стекло.*

Приложение 8. Из чего состоит стихотворение

У каждого стихотворения есть свой скелет, есть плоть (или тело) и непременно должна быть в нём жизнь. Скелет – это внутренняя образующая, это размер, ритм. Здесь действует правило соразмерности, повторяемости, симметрии (как у естественного скелета). Размер и ритм – это то, чего нельзя увидеть, но он есть там внутри, это «несущая конструкция».

Следующая составляющая стихотворения – «плоть» или «тело». Под этим словом мы понимаем лексическую сторону – видимое, слышимое, строительный материал произведения, главное средство для выражения мысли. Но это не «обычные» слова, иначе бы мы все говорили готовыми стихами, только не организованными ещё ритмически. Это слова «играющие» – как драгоценные камни, которые поворачивают на свету. Это слова ёмкие, каждое на своём месте. Это слова слова единственные; в процессе написания стихотворения чуткий поэт рассмотрел, «расслышал» их внутренним зрением или слухом среди других десятков подобных.

И, наконец, в каждом стихотворении должна быть жизнь, а это значит, что оно должно быть рождено, а прежде выношено. Жизнь привносит вдохновение. Родившись, стихотворение отправляется в свой путь, и автор не сможет сопровождать его всегда. Поэтому оно должно быть «живым», самостоятельным, оно должно дышать, говорить, нести аромат, рассказывать, плакать, смеяться, живописать... Живое движется и движется непринуждённо. Но за этой лёгкостью и воздушностью кроются тяжёлые муки рождения, выпавшие на долю поэта. Теперь ему остаётся со счастливой улыбкой или с болью переживания наблюдать путь своего дитяти.

Приложение 9. Об упоминании имени Господа

Одна из десяти заповедей, данных на горе Синай, гласит: «Не произноси имени Господа, Бога твоего, напрасно, ибо Господь не оставит без наказания того, кто произносит имя Его напрасно» (Исх.20:7). Известно, что Меланхтон, благоговея перед этим именем и Божественной тайной, в одном из своих догматических трудов вообще опустил учение о Боге и Его единстве, мотивируя это следующим: «Мы поступаем лучше, преклоняясь перед тайной Божества, чем исследуя её».

Самая высокая тема, которой касается поэзия – Бог. Чем более мы будем осознавать величие, святость и красоту Божию, тем трепетнее будем касаться этой темы. Возможно, что язык поэзии – самый достойный и подходящий для этой темы, потому что кто как не Бог достоин воспевания самыми прекрасными словами? «Излилось из сердца моего слово благое; ... песнь моя о Царе; язык мой – трость скорописца. Ты прекраснее сынов человеческих...» (Пс.44:2,3).

Безусловно, нам необходимо быть особенно осторожными, когда мы пишем о Боге, чтобы не употреблять Его имени «напрасно». Это значит, что наши слова должны быть осмысленными, идущими из сердца, не противоречащими Писанию. Если мы будем употреблять слова по привычке, это будут только «буквы», если же – находясь в молитвенном состоянии – в них будет дух, и Господь сможет употребить эти строчки для свидетельства о Себе. «Он дал нам способность быть служителями Нового Завета, не буквы, но духа, потому что буква убивает, а дух животворит» (2Кор.3:6).

Величие Бога – неисследимо, поэтому человеческого языка явно недостаточно для описания всей полноты этого величия. Но по мере нашего познания Бога мы будем способны больше сказать о Нём – «Ведом в Иудее Бог; у Израиля велико имя Его» (Пс.75:2).

Священное Писание представляет собой богатейший источник для познания Бога. Здесь мы найдём сотни имён Бога, десятки эпитетов, сравнения и метафоры, раскрывающие характер Бога. Между тем, наши стихотворения часто очень бедны: просмотрев десяток произведений одного автора, можно найти только 2-3 имени Господа да несколько эпитетов. Это говорит о том, что нам надо обратить на это внимание и усердно искать – как лучше прославить Господа. «Я усердно принесу Тебе жертву, прославлю имя Твое, Господи, ибо оно благо» (Пс.53:8).

Пример стихотворения, где упоминание разнообразных имён Господа использовано как приём:

Всеблаг, любвеобилен,
 милосерд,
Предвечен, вездесущ и
 неизменен;
Хлеб жизни, Двери неба, мира
 Свет,
Пред Кем мы любим
 преклонять колени.

Всеправеден, всеведущ,
 всемогущ,
Святой и справедливый,
 совершенный;
Единый Повелитель наших душ,
Творец, Законодатель всей
 Вселенной.

Спаситель, Господин,
 Эммануил,
Я-есмь, Я-был, Я-буду - Иегова;
Господь начал, премудрости
 и сил,
Святое Провидение, Бог Слово.

Могущественный Царь
 и Властелин,
Однажды Тело принял
 пред всеми,
Тебе мы посвящаем этот гимн,
Прими от нас любовь
 и поклоненье!

Приложение 10. Основные условия благозвучия

- 1) Использование лёгких, а не затруднённых для артикуляции фонем:
 - гласные;
 - м, н, л;
 - в, ж, з;

- п;
 - ч, ш, щ, ц, к.

2) Гласные сменяются согласными, не встречается подряд несколько согласных или несколько гласных («зияние»). В русском языке наблюдается тенденция избегать «зияние»: «между ними», но не «между ими», «Иван» вместо «Иоанн». «Река и озеро», «при Иуде». Чем однороднее звуки, тем неприятнее «зияние»: «расскажите про оазис» (прааазис). Скопление согласных: «отмщены» - слово не для песни. Столкновение подобных согласных: «Он мне», «с Ним мне».

Звучание становится заметным – как в случае благозвучия, так и в случае неблагозвучия – при повторении фонем или целых групп фонем. Поэтому, чтобы сделать благозвучие ощутимым (не просто отсутствие затруднения в произношении, а ощущение лёгкости звукового состава) необходимо ввести некоторые звуковые однообразия, что достигается путём повторения фонем (см. раздел о звукописи).

В поэтическом языке подобозвучание слова тяготеют друг к другу. Так появляются звуковые ассоциации. Например, иногда эпитет подбирается по звуковой аналогии «гул глухой», «ревущий зверь», «звёзды золотые».

Пример неблагозвучия:

Покуда буду возвещать
Гимн счастья будет течь,
Чтоб с Богом мог наш ближний ощущать
Богатств всех чувств тех встреч. (это подчеркнул
даже компьютер как неблагозвучное)

- нарушен ритм;
 - затруднено понимание;
 - большое скопление шипящих и свистящих;
 - в последней строчке – на 20 согласных приходится 6 гласных;
 - встреча подобных согласных на границе словораздела: будет течь, с Богом мог.