

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Типология поэтического ритма в лирике М.Ю. Лермонтова.

Исполнитель	Тарасова Юлия Евгеньевна
	(фамилия, имя, отчество)
Руководитель	кандидат педагогических наук, доцент
	(ученая степень, ученое звание)
	Кипнес Людмила Владимировна
	(фамилия, имя, отчество)
«К защите допускаю»	
Заведующий кафедрой	1
	M
	(подпись)
ка	ндидат педагогических наук, доцент
	(ученая степень, ученое звание)
	Кипнес Людмила Владимировна
_	(фамилия, имя, отчество)

«22» игони 2020 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ 2020



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Типология поэтического ритма в лирике М.Ю. Лермонтова.

Ис	полнитель	Тарасова Юлия Евгеньевна	
		(фамилия, имя, отчество)	
Pyı	ководителн	кандидат педагогических наук, доцент	
•		(ученая степень, ученое звание)	
		Кипнес Людмила Владимировна	
		(фамилия, имя, отчество)	
«К	Защите до	IIIVCK210))	
	ведующий	·	
Jai	с дующии	кафедроп	
		(подпись)	
_	кандидат педагогических наук, доцент		
		(ученая степень, ученое звание)	
		Кипнес Людмила Владимировна	
		(фамилия, имя, отчество)	
//	\ \	2020 г.	
~	>>> >	2020 1.	

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
І. РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЛИРИКИ М.Ю ЛЕРМОН' ЭВОЛЮЦИЯ РУСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ	
1.1. Ритм в поэтическом произведении	8
1.2. Типология и искомые единицы поэтического ритма	15
1.3. Эволюция ритма в лирике М.Ю. Лермонтова	20
Выводы	27
II. ОТКРЫТИЕ НОВЫХ ФОРМ РИТМА В ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ РУСС СТИХОСЛОЖЕНИЯ	СКОГО
2.1 Классический ритм в лирике М.Ю. Лермонтова	31
2.2. Тонический ритм в лирике М.Ю. Лермонтова	35
2.3. Музыкальный ритм в лирике М.Ю. Лермонтова	40
Выводы	47
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	49
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ	53

ВВЕДЕНИЕ

Поэзия Лермонтова представляет собой несомненное и органическое единство; естественно, что и мотивы его лирики взаимосвязаны, тесно переплетены друг с другом, часто «просвечивают» один через другой. Тем не менее, при известной условности их выделения, вполне целесообразно самостоятельное изучение отдельных аспектов творчества: каждый из которых представляет ту или иную грань художественного мира поэта, в совокупности же микроанализов раскрывается объемность и целостность миросозерцания поэта. Ритм первичного, словесно-речевого уровня М.М. справедливо считает «в известной степени материальным фундаментом для существования всех других ритмов в литературном произведении» [22, 165]. Наибольшее внимание в литературоведческой науке уделяется стихосложению, так как стиховая речь Лермонтова как особый вид поэтической речи характеризуется чрезвычайным разнообразием свободой метрических вариаций, выразительных средств, богатством мелодических интонаций И ритмических единиц. Важно отметить исследователей, которые развивали теорию «о стихотворной строке как единице изучения ритма» среди них Е.А. Бурая [7], Антипова [2], Жирмунский [23], Илюшин А.А. [29] и Новинская Л.П. [42].

Все чаще появляются новые исследования литературоведов, в которых описываются особенности художественных принципов [12], изучается ритмическая организация стихотворений раннего творчества писателя [21]. Важно отметить работы Гроссмана [21], Андроникова [1], посвященные изучению ритмики, так же исследование и решение проблемы формирования ритмического представления стихотворного текста опирается на традицию, разработанную в работах В. М. Жирмунского [25], А. Н. Колмогорова [32], А. В. Прохорова [43], М. Л. Гаспарова [11], М. А. Красноперовой [35] и Е. В. Казарцева [30].

Среди ряда научных подходов к изучению в качестве наиболее продуктивного нами будет выделен структурный подход, заключающийся в рассмотрении стопной теории, которая представлена в работе А. Белого, где рассматриваются современные подходы к изучению ритма поэтического произведения. [5]

Поэзия Лермонтова носит новаторский характер. Это новаторство состоит в том, что Лермонтов изобретал новые формы стихов, открывал, совершенствовал и разрабатывал новые выразительные возможности поэтической речи.

Как видно, проблема устройства ритма не до конца изучена, несмотря на то, что достижения Лермонтова в области стихосложения были предметом заимствования и подражания последующих поэтов. Специфика ритмической организации позволит выявить нам причины господства мужских и женских рифм, целых стихов со сплошными мужскими и женскими рифмами, использование неточных открытых мужских рифм позволяет рассмотреть соотношение ритмических единиц. «Лермонтов начал писать 5-ст ямбом без цезуры тогда же, когда и Пушкин, даже немного раньше, а больше всего он писал этим стихом в ранней юности (1830-1831)» [56,222]. Однако в позднем стихе Лермонтова наблюдается тенденция к «утяжелению ритма».

На основе данного исследования нами будут рассматриваться два основных типа ритмической организации поэтического текста — структурно урегулированное распределение ритмических элементов в стихотворении и организованность, которая преимущественно проявляется в затянутых сериях однородных ритмических элементов. Особое внимание будет уделяться тому, как принципы ритмической организации изменяются во времени и какие основные закономерности можно выделить в эволюции русского стихосложения, а именно, в области ритмики стихотворений Лермонтова.

Актуальность данного **исследования** связана с отсутствием специальных работ, посвященных изучению типологии поэтического ритма

стихотворений М.Ю. Лермонтова в контексте эволюции русского стихосложения.

Научная новизна данного исследования состоит в том, что в нем впервые предпринимается структурный анализ поэтического текста, выявляющий особенности типологии поэтического ритма в стихотворениях М.Ю. Лермонтова с целью рассмотреть особенности стихосложения, а именно ритмические особенности определенных стихотворений М.Ю. Лермонтова и произвести их структурный анализ.

Объектом исследования являются стихотворения Лермонтова.

Предмет исследования — специфика ритмической организации и исследование типологии поэтического ритма в стихотворениях М.Ю. Лермонтова.

Материалом исследования послужили стихотворения Лермонтова.

Цель исследования — выявить типологию поэтического ритма в стихотворениях М.Ю.Лермонтова, а именно, проанализировать ритмические особенности лирики, дать структурный анализ их ритмических особенностей.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих задач:

- изучить понятия «поэтический ритм», «единицы поэтического ритма», «ритмическая вариация»;
- познакомиться с ритмом как средством организации стихотворной речи;
- объяснить принципы реализации ритма в структуре поэтического текста;
- описать стихосложение М.Ю. Лермонтова (выявить особенности его новых направлений и форм в их нетрадиционном применении);
 - проследить тенденцию изменения ритма в лирике М.Ю. Лермонтова;
- описать ритмику неклассических размеров стихотворений М.Ю. Лермонтова;

- выявить типологию поэтического ритма произведений М.Ю. Лермонтова в контексте эволюции русского стихосложения.

Методологическая В работе основа исследования. данной используется метод комплексного анализа художественного текста, основанный на совмещении структурно-семиотического И семиоэстетического подходов к изучению литературного произведения.

Основой исследования послужили теоретические труды Ю.М. Лотмана, И.Л. Андроникова, А.М. Антипова[2], Е.В. Волковой, М.Л. Гаспарова, В.Л. Жирмунского., Л.В. Златоустовой [27], Л.В.Максимова [40], В.А.Мануйлова [41], М.М. Раевской [44], Томашевского Б.В. и др., посвященные изучению творчества Лермонтова. М.Ю.

Теоретическая значимость. В данном исследовании дана характеристика ритмических особенностей стихотворений М.Ю. Лермонтова, которая далее может стать базой для совершенствования методики дальнейшего исследования типологии ритма в поэтическом тексте.

Практическая значимость. Материалы данного исследования могут быть использованы в процессе подготовки преподавания курсов лекций и спецкурсов «Истории русской литературы».

Апробация результатов. Положения и результаты исследования представлены на заседаниях филологического семинара кафедры русского языка и литературы РГГМУ в 2018–2019 гг., на студенческой научной конференции «Современная филология: теория и практика» (РГГМУ, 2019).

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, включающего 60 источников.

Во введении определяется тема выпускной квалификационной работы, ее актуальность, научная новизна, степень изученности, цель, задачи, методы, объект и предмет исследования, а также его практическая значимость и структура.

В первой главе раскрывается ритмическая организация лирики М.Ю. Лермонтова.

Во второй главе анализируются формы ритма в лирике М.Ю. Лермонтова в контексте эволюции русского стихосложения.

В заключении представлены краткие выводы о проведенной исследовательской работе.

І. РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЛИРИКИ М.Ю ЛЕРМОНТОВА: ЭВОЛЮЦИЯ РУСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ

1.1. Ритм в поэтическом произведении

Ритм поэтического произведения одна из наиболее важных, интересных и вместе с тем наименее разработанных проблем современности. Бесспорным считается лишь тот факт, что ритм является неотъемлемой характеристикой литературного произведения, его подсистемой со своей логикой организации.

В поэтическом произведении ритм является важным аспектом и пронизывает все уровни произведения, воплощается в каждом из них с помощью различных художественных средств выразительности. Ритм в поэтическом произведении может себя обнаружить на следующих уровнях: в словесно-речевом, в интонационно-звуковом, в лексико-синтаксических структурах, в повторах и чередованиях тем и мотивов и в сюжетнокомпозиционной организации художественного текста. При этом ритм первичного, словесно-речевого уровня М.М. Гиршман справедливо считает «в известной степени материальным фундаментом для существования всех других ритмов в литературном произведении» [22, 165]. О пути становления целостной системы ритмов в художественном произведении А.В. Чичерин пишет: «Исходные позиции ритма – в поэтическом строе речи, в интонационной и синтаксической форме, дальнейшее развитие – во внутренней и внешней структуре образов, итоговый ритм – в движении сюжета» [59, 161]. Ритм так же является важнейшей характеристикой поэтической речи. В трактате 1923 года Томашевский утверждал, что «ритм – действительный форма звучания, реальная порядок расположения количественных отношений произношения для каждого стиха в отдельности ». [47,66] Ритмическую систему того или иного произведения, по мнению О.И. Федотова, составляют: чередование ударных и безударных слогов, их качественные и количественные соотношения, распределение словоразделов и цезурных пауз, грамматический и синтаксический параллелизм, соразмерность фраз и синтагм, взаимодействие разнообразных звуковых соответствий, вертикальные корреляции стихов, полустиший, строф, колонов и абзацев и т. д. [53, 28].

По мнению В.В. Кожинова, каждой теме в поэзии соответствует свой стихотворный размер.« Стих именно начинает воздвигать, осуществлять "идею" или, пожалуй, образ. Без этого стиха невозможно было бы создать, осуществить в поэме невиданную прочность, монолитность, объемность, стройность этого образа» [34, 36]. О соотнесенности ритма и метра было написано огромное количество работ, еще античной метрикой было начато изучение ритма и метра. Теория ритма и метра представляется нам в первую очередь наиболее вооруженной в объяснении противоречий между теорией и практикой стиха. Однако эта теория, по существу, раздваивает понятие ритма , считая метром идеальную ритмическую последовательность чередующихся сильных и слабых слогов (так называемых стоп), а собственно ритмом реальную последовательность этих слогов, возникающую в результате обработки косного языкового материала при помощи этого метрического закона. «Метрика изучает смену метрических форм или историю отдельных систем стихосложения, размеров и т.п. [27, 12]. Углубил понятие о метре и ритме А.Н. Колмогоров [32]. Он считал, что в живом восприятии поэта и слушателя метру существует не как голая закономерность, конкретный художественный образ. Колмогоров различает в метре две стороны: звуковой образ и его смысловую интерпретацию. Ритмические варианты создают метр – закономерность ритма, обладающую достаточной определенностью, чтобы вызвать: ожидание подтверждения в следующих стихах и специфическое переживание перебоя при ее нарушении. Метр, по Колмогорову, не приносится в наше сознание извне, но создается на базе ритма, его закономерности. [32]

Подводя итог, можно выделить три основные определения метра: идеальная схема чередований маркированных и немаркированных слогов,

[59], условий, необходимых минимум ДЛЯ стиха данного вида закономерность ритма, обладающая достаточной определенностью, чтобы вызвать: ожидание подтверждения в следующих стихах и специфическое перебоя нарушении [42]. будет переживание при ee ритм характеризоваться как реальное чередование сильных и слабых звуков, возникающих в результате взаимодействия естественных свойств речевого материала и метрического закона. Однако, В.М. Жирмунский [23] и Б.В. Томашевский разработали начале1920-[47] В X ГΓ. теорию противопоставления ритма и метра – эмпирической реальности стиховых ударений и абстрактной схемы поэтического размера. Теоретические положения, высказанные в ранних работах В.М. Жирмунского и Б.В. Томашевского, несмотря на некоторые уточнения, внесенные в дальнейшем как самими авторами, так и другими исследователями, сохранили свое значение ведущего научного принципа. В настоящее время они принимаются К. Тарановским [46], В.Е. Холшевниковым [56], М.Л. Гаспаровым [11], П.А. Рудневым [45], группой академика А.Н. Колмогорова [32] и рядом других исследователей.

Как отмечает А.В. Федоров, ритм глубоко специфичен для каждого отдельного языка, связан c внутренними закономерностями его фонетическими и синтаксическими [54, 280]. Особенно ярко взаимосвязь этих закономерностей проявляется в поэзии, потому что слово и ритм здесь находятся во взаимодействии, они неразрывно слиты.« Ритм неразрывно связан со смысловыми качествами слова, приобретающего в стихе новые оттенки значения, новые смысловые возможности, которых у него нет в прозе, особую эмоциональную действенность» [54, 321]. Словарь, синтаксис стиха определяет его ритмическую структуру, а следовательно, и его семантику. Стиховые словосочетания складываются ПО особому ритмико-синтаксическому принципу, образуя привычные словосочетания и ритмико-синтаксические фигуры. На этой ритмико-синтаксической базе вырастает особая стиховая семантика. Вторжение в стих новой семантики разрушает установившиеся стиховые формы», стоящие чрезвычайно близко к некоторым положениям Тынянова [51] «Проблемы стихотворного языка» (1923), «путь от ритма к семантике стиха лежит через синтаксис. Очевидно, что путь от фоники к семантике примерно тот же.»

При этом не всегда четко видна связь между художественным содержанием поэтического произведения и его ритмико-синтаксической организацией, первый потому что на ВЗГЛЯД поэзии основная «художественная функция ритма всегда одинакова – она создает ощущение предсказуемости," ритмического ожидания" каждого очередного элемента текста». То есть, мы можем рассматривать ритм не только с позиции использованных размеров в стихотворении, но и рассмотреть функции, которые он выполняет в стихотворении. В зависимости от лирического жанра, ритм проявляется себя по-разному, некоторые писатели создают музыкальный ритм, который передает мотив звучания, мотив песни, и как правило, получаются готовые мелодичные произведения, в которых ритм выполняет важные функции. Ю.М. Лотман выразил эту мысль так: стиха – цикличное «Ритмичность повторение разных элементов одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном» [37, 44]. Развивая положение о том, что слово естественного языка в поэзии не равно самому себе, он пишет, что «поэтический мир имеет свой список слов и свою систему синонимов и антонимов» [38, 86].

Более того, ритм в поэзии может даже приобретать некую самостоятельность, в этом случае ритмическая и звуковая сторона, даже в отрыве от содержания, может оказать на нас, если не эстетическое, то эмоциональное воздействие. По этому поводу Ю.М. Лотман писал: «...не только метрическая интенция, но и определенный ритмический рисунок в сознании поэта может жить в виде самостоятельного и значимого художественного элемента» [37, 58]. Стих – звуковая система: он призван

быть воспринятым прежде всего на слух. Это заложено в его природе и подтверждается исторически. Как писал А.Н. Веселовский, в древнейший период рождения художественной словесности «руководящая роль выпадала на долю ритма, последовательно нормировавшего мелодию и развивавшийся при ней поэтический текст» [10, 200]. Ритм стиха, формировавшийся как универсалия в системе устной речи, сохранился и позже, в письменной литературе, в качестве организующей основы - но основы, уловить которую при визуальном восприятии текста значительно труднее.

Отсюда получается, что ритм – выражение первичного звука, отраженный стилистическим набором важных разновидностей метрической строки, в результате которого стихотворение, одинаковое в метре, является неповторимой композицией, которая и есть – искомый ритм; он – качественно-количественная тональность, не разложимая в метрических единицах: важный след динамического процесса на форме стихотворения. Эмоциональной окраской ритмики определяется связь ритма с лирическими и лиро-эпическими жанрами, которые как раз характеризуются наибольшей эмоциональностью, напряженностью, выполняют важные функции В лирическом произведении. ЭТОМ смысле понятие ритмически организованной речи сливается с понятием речи стихотворной, одним из отличительных признаков которой ритм и является. Ритмическая организация речи — необходимое, но не единственное условие существования стиха. Столь же необходимым условием является экспрессивность стихотворной речи, при этом – в отличие от прозы – экспрессивность доминантная, то есть подчиняющая себе интонации другого типа, а не равноправная с ними.» [52, 79]. Ритм так же отражает и акустические особенности реализации ритмической структуры в стихотворной речи, о чем писала О.И. Бычкова [8] и к этому же исследованию звуковых повтором присоединилась О.М. Брик [9]

Более того, ритм участвует в создании поэтического образа, закрепляет связь ритмической организации стихотворения и художественного замысла

писателя. Но может ли ритм сам закреплять образ или же он только способствует его раскрытию? Некоторые объясняют это тем, что в создании образа принимают участие ритмические вариации, повторы, нарушение ударения в стихе, что обращает внимание читателя на определенный строки поэтического текста, таким образом ритм может выполнять функцию отождествления, выражать смысл в произведении. Подробнее это будет описано и проанализировано во второй главе исследовательской работы. По мнению Тимофеева, аналогичным образом и повторение однородных звуков само по себе нейтрально в выразительном отношении. Но если оно связано с другими элементами эмоционально- окрашенной речи, то оно – в системе – в свою очередь становится таким элементом, усиливаясь одновременно с обшего усилением эмоциональности, являясь одним ИЗ моментов эмфатического строя [52, 36].

С понятием поэтического ритма имеют связь все значимые повторы словесно-звукового материала. К числу таковых относятся повторы: тождественных или аналогичных слоговых групп – тонический ритм; стиховых строк равной длительности силлабический; синтаксических конструкций в пределах одной или нескольких соотносимых стиховых строк синтаксический ритм, звуков в конце строк – рифма; звуков на равных композиционных местах внутри строк-внутренняя рифма; чередование рифмующих окончаний по положению ударного слога от конца – мужское и женское, мужское и дактилическое, женское и дактилическое и т.д. каталектика; пауз в конце стиховых строк; пауз словоразделов на равных композиционных местах внутри стиховых строк (цезура); соотношений между синтаксическим строем предложения и метрической основой стиха (интонационный ритм); тождественных или аналогичных стиховых групп – от простых парно рифмующих двустиший до сложных монополиметрических построений (строфический). Отсутствие (или ослабление) того или иного ритмического фактора компенсируется за счёт других. Количество ритмических видов в стихотворении обратно пропорционально

семантической весомости каждого; эта закономерность реализуется если и не всегда, то всё же достаточно часто [47, 17]. Но повторение слов — лишь частный случай общего стремления речи эмоционального типа к повторениям, к нагнетанию однородных и в то же время различествующих в силе элементов. Резюмируя все вышесказанное, можно сделать вывод, что ритмический характер текста в художественном произведении изменяется в зависимости от движения сюжета, от плана содержания, однако, выполняя в тексте связующую функцию, ритм обеспечивает его целостность и является важным средством актуализации авторского замысла [4, 136]

В зависимости от того, какие элементы могут выдвигаться в строке как соизмеримые, мы рассматриваем разные системы стихосложения: Так, в русском языке мы имеем дело с несколькими, но не исключающими друг друга системами стихосложения, отличающимися друг от друга различными принципами соизмеримости ритмических единиц: стихом народным, напевным, стихом до силлабическим, стихом силлабическим, стихом силлабическим, стихом силлабическим, стихом силлабо-тоническим и стихом тоническим [56,68].

Таким образом, ритм является сложным явлением, в основе которого лежит целый комплекс признаков: таких как пауза, расстановка ударных и безударных слогов, расположение окончаний и наличие цезуры. Он получает свое реальное наполнение лишь в связи с данной словесной системой, в которой он осуществляется. Тема ритма является не до конца изученной, поэтический ритм является важным аспектом, пронизывающим все уровни поэтического текста. Ритм поэтического произведения может выполнят различные функции и обладает относительной самостоятельностью. Не менее важно отметить то, что ритм эволюционирует: появляются различные формы, поэты проводят эксперименты с новыми размерами. Одним из новаторов и стал Лермонтов, переходя к тонического ритму ему удалось создать прекрасные произведения, которые в дальнейшем стали основой для других русских классиков.

1.2 Типология и искомые единицы поэтического ритма

Главным и основополагающим признаком ритма является закономерная повторяемость однородных явлений и единиц. Поэтому посмотрим какие существуют единицы ритма: как нам уже известно, ритм возникает в результате закономерного чередования каких-либо однородных единиц, то определенных явлений. Ритм представляет собой законченных, правильный однородных явлений, наличествующий поток действительности в самых разнообразных проявлениях. Для того чтобы движение было ритмическим, необходимо, чтобы оно не представляло сплошной линии, а распадалось на ряд единиц, отделенных друг от друга и законченных. Если же повторяющиеся явления разнородны, несоизмеримы – ритма уже нет, и это можно рассматривать как ритмические перебои. Итак, для возникновения ритма необходимы определенные единицы, которые, как правило, ограничиваются друг от друга, имеют начало и конец; эти единицы должны быть сходны по своему строению, и, наконец, в их движении должна быть определенная последовательность, закономерная повторяемость. Случайно возникающие единицы уже не дают ритма. О стихотворном ритме Тимофеев писал следующее «...прежде всего должны определить, из каких единиц он состоит, чередование каких единиц определяет возникновение стихотворного ритма. В течение долгого времени господствовала так называемая теория стоп, на которой нужно остановиться, так как она и до сих пор имеет известное хождение. В основе ее лежит предположение, что простейшей единицей речевого ритма является слог [52, 56].

Получается, что существует, так называемая стопная теория, в которой единицей ритма является слог. Но ведь мы не говорим слогами, а говорим словами, и, больше того, фразами; простейшая единица речи как социального явления — это интонационно законченный отрезок речи, фраза (она может быть образована и одним словом, и группой их, и междометием и т. д., но, главное, она интонационно закончена, определена). И ритм, как явление речи,

не может быть построен иначе, чем сама речь. [17] Однако, в свое время еще П. Голохвастов [19], критикуя стопную теорию, справедливо писал: "Смысловое ударение невозможно вне смысла, в слогах смысла нет; русская стопа, следовательно, не может состоять из слогов. Любая последовательность слогов может в зависимости от контекста оказаться и элементом ритмической речи, и элементом неритмической.

На данный момент, наиболее обоснованным является представление о стихотворной строке как единице стихотворного ритма и, пожалуй, сейчас уже в достаточной степени распространенным. Считать строчку ритмической единицей нам позволяет прежде всего то, что строка представляет собой интонационно законченное сочетание слов, относительно самостоятельное смысловое и интонационное целое. Главным признаком законченности является пауза, из-за несоблюдения которой ломается ритм стиха, стирая границу между его единицами, и тем самым не позволяя воспринять ритмичность их чередования. Таким образом, ритмическая единица не может быть оторвана от речи, она должна быть и речевой единицей, то есть единицей смысла, интонации. Несостоятельность стопной теории очень отчетливо видима и по другой линии; если слог и стопа – единицы ритма, то стихотворная строка, состоящая из ряда стоп, тем самым уже обладает определенным ритмическим движением, так как в ней повторен ряд ритмических единиц. Но посмотрев стихотворения Лермонтова обнаружим, что все эти примеры говорят о том, что слоги, сами по себе взятые, не являются ритмическими единицами, они ритмически нейтральны. М.Л. Гаспаров пишет об этом так: «Заданное членение на стихи – необходимый и достаточный признак стихотворного текста. Тексты, никакой иной организации не имеющие, уже воспринимаются как стихи (так называемый свободный стих) и приобретают характерную стиховую интонацию - независимые от синтаксиса паузы на границах стихов, повышение голоса в начале стиха, понижение к концу» [20]. Важно отметить исследователей, которые так же развивали теорию «о стихотворной строке

как единице изучения ритма» среди них Е.А. Бурая [7], Антипова [4], Жирмунский [28], Илюшин А.А. [29] и Новинская Л.П [42].

В зависимости от того, какие элементы выдвигаются в строке как соизмеримые, мы имеем дело с различными системами стихосложения. Системы стихосложения, в первую очередь зависят от различных причин, которые приходится учитывать в каждом данном случае. Так, в русском языке мы имеем дело с несколькими, но не исключающими друг друга системами стихосложения, отличающимися друг от друга различными принципами соизмеримости ритмических единиц: стихом народным, напевным, стихом до силлабическим, стихом силлабическим, стихом силлабо-тоническим и стихом тоническим.

условий, определяющий Существует ряд ритмическую индивидуальность стихотворения. Включаются сюда: строение ритмической вариации В строении ритмической единицы, единицы, сочетания ритмических единиц и их формы (контраст, нарастания, перебои), стиховых клаузул и их чередование и, главное, соотношение ритмических и интонационных единиц; размещение их в пределах интонационного периода. Все эти элементы ритма стиха в своем взаимодействии и, главное, в своем взаимодействии c другими его выразительными интонационно-синтаксическими и звуковыми средствами – создают каждый новые речевые образования, новые И имеющие свой особый раз выразительный смысл, свое художественное воздействие, свое эстетическое значение. Следует заметить, что ритм одного стихотворения резко отличается от другого, но что определяет, так сказать, качество стихотворного ритма.

Обратим внимание, что когда мы говорим о соизмеримости ритмических единиц, мы не имеем в виду их тождественности, при однородности своего построения они обладают в то же время своими, так сказать, индивидуальными оттенками.«... ритм стиха благодаря различным колебаниям как по линии соизмеримости ритмических единиц, так и по линии их сочетания дает самые разнообразные индивидуальные, лишь в

данном стихотворении звучащие оттенки. Сами по себе эти ритмические вариации не имеют какого-либо самостоятельного выразительного значения, они могут встречаться в самом различном контексте, внешне в то же время полностью совпадая, и укладываются в наиболее общие определения: ритмической монотонии, ритмического контраста, ритмического нарастания и т. п.» [60].

Опыт стопной теории, таким образом, говорит нам, во-первых, о том, что бесплодны попытки искать ритмическую единицу вне смысловой и интонационной организации самой речи, а во-вторых, что ощущение этой единицы возникает у нас, лишь когда мы имеем дело со стихотворной строкой, а не с отдельными ее элементами.

Под типологией понимаются следующие формы ритма поэтического произведения. С понятием« поэтический ритм» связаны в общем все регулярные композиционно значимые повторы словесно звукового материала. К их числу относятся повторы: тождественных или аналогичных слоговых тонический ритм); стиховых равной длительности(групп(строк силлабический); синтаксических конструкций в пределах одной или нескольких соотносимых стиховых строк(синтаксический); звуков в конце строк (рифма); звуков на равных композиционных местах внутри строк (внутренняя рифма); чередований рифмующих окончаний по положению ударного слога от конца стиха – мужское и женское, мужское и дактилическое , женское п дактилическое(каталектика); пауз внутри и в конце стиховых строк(цезура), соотношений между синтаксическим строем предложения и метрической основой стиха (интонационный ритм); и строфический. Здесь названы лишь важнейшие типы ритма, которые могут возникать стихотворении, обладающем той или иной особой структурой [60].

Из всего сказанного выше можно сделать вывод, что ритм стихотворения определяется, во-первых, характером чередования сильных и слабых слогов; во-вторых, длиной стиха; в том случае, если стихи не одинаковы, — определенным сочетанием стихов разной длины; в-третьих,

наличием или отсутствием цезуры; в-четвертых, характером клаузул и их комбинаций; в-пятых, расположением пиррихиев и вне метрических ударений; в-шестых, расположением словоразделов. Влияет на ритмическое звучание также синтаксическая структура отдельного стиха и ряда стихов (подробно об этом будет сказано в гл. II.). Из всех элементов так же предполагается огромное количество сочетаний для изучения ритмики поэтического произведений.

Особое значение для данного исследования имеет функциональная роль ритма в поэтическом произведении, а именно ритм как средство выразительности и музыкальности стихотворений. Это связано с объектом исследования, представляющим нам возможность посмотреть — какой ритм используется в стихотворениях Лермонтова, включая сюда же стихотворения с напевными мотивами.

Если говорить о содержательности ритма, то она начинается с определенной точки, не достигнув которой мы не имеем оснований говорить о семантике вообще. В целом можно формулировать так: за пределами поэтического произведения стихотворный размер вообще лишен какой бы то ни было осмысленности; войдя в состав стихотворения, не только размер, но и всякий другой элемент «материи» стиха семантизируется. И здесь размер становится в один ряд с многочисленными иными ритмическими формами. В целом можно установить связь между определенным поэтическим жанром и типом ритмического рисунка. Вместе с тем «ритмическими образами» иногда считаются отклонения от ритма. Можно предположить, отклонение от привычного ритма привлекает к себе внимание читателя, оказывает особое воздействие [41, 192, 197]. Когда изменения вносятся в стихотворный размер, то говорят, что «текст имеет вторичный ритм в рамках данного метра. Именно на фоне этого устойчивого метра и ритмической инерции выделяются в стихе редкие ритмические формы — фитмические перебои», ощущаемые как звуковой курсив, что-то подчеркивающий в смысле текста» [45,326]. Однако далеко не каждый ритмический перебой способен создать поэтический образ.

Как всякий элемент поэтической формы, ритм участвует конструировании содержания. На уровне одного только его тонического вида понять содержательность ритма трудно или невозможно (между тем именно пытаются делать некоторые теоретики, стремящиеся установить ЭТО осмысленность тех или иных чисто тонических форм). Содержателен ритм в целом, в сопряжении и соотношении всех его видов. Ритм сопоставляет явления близкие и далекие, сходные и противоположные, относящиеся к области логического и эмоционального, материального и духовного, низкого и высокого, прозы и поэзии. Многообразные сопоставления, осуществляемые посредством ритма, дают, в частности, возможность достижения той сжатости, которая является внутренним законом поэтического искусства(максимально широкое содержание, выраженное на минимальном словесном пространстве).

Таким образом, для возникновения ритма необходимы определенные единицы, которые, как правило, ограничиваются друг от друга, имеют начало и конец; эти единицы должны быть сходны по своему строению, и, наконец, в их движении должна быть определенная последовательность, закономерная повторяемость. Типология ритма, описанная выше, будет использоваться нами при анализе лирике М.Ю. Лермонтова.

1.3. Эволюция ритма в лирике М.Ю. Лермонтова

Лермонтовская поэзия безусловно богата ритмичностью, обусловлено это широтой и многообразием ее идейного и психологического содержания, от автора это потребовало упорной работы над организацией речи и переходу к новой типологии ритма в контексте эволюции конца XVIII — начала XIX века. Еще в начале своего творчества Лермонтов энергично находился в поисках новых форм, размеров, нового ритма — и не только в пределах тех типов ритмической организации, которые установились к этому времени в русской поэзии, но и за этими пределами.

Безусловно, так же можно отметить, что ритм придает стихотворению некий фундамент и эволюционирует на протяжении долгого времени в русской литературе. Стихотворные размеры обычно несут на себе отпечаток определенной эпохи, жанра и стиля. Многие писатели конца XVIII – начала XIX века, как правило, находились в поиске новых форм стиха за пределами того ритма, который установился к этому времени в русской поэзии. Новатором первопроходцем изменении совершенствовании В И ритмической структуры поэтического текста стал М.Ю. Лермонтов. «Соединяя в себе достижения предшествующей стиховой культуры, рус. и европейской, с открытием новых выразит. возможностей стиховой речи, поэзия Л. носит отчетливо новаторский характер и является важным этапом в развитии рус. С., во многом определившим дальнейшие пути его развития. Это новаторство состоит не столько в изобретении новых форм, сколько в разработке и усовершенствовании уже известных, но актуализированных Л. и чередований стихов различной стопности, метров, нетрадиционном применении» [36]. Данная эволюция русского стихосложения приводит в последние десятилетия к верлибру, в котором утрата всех или почти всех внешних традиционно-ритмических фигур сопровождается усилением внутренних ритмических форм, обращенных подчас к восприятию не одним из физических чувств, а подсознанием. обращается внимание на усиление Появляются новые типы ритма, внутренней ритмической структуры поэтических произведений. Появление «неклассических размеров», переход к тонического ритму, все это сказалось на русском стихосложении и стало опорной точной к дальнейшему развитию в лице следующих писателей, которые продолжили изучать и вносить Поэтическое ритмику поэзии. творчество Лермонтова изменения неоднократно оценивалось И.Л. Андрониковым [1], Герштейном [18], Гроссманом [21] и рассматривалось в критических статьях как новое уникальное явление, изумительное с позиций стихотворной техники, всецело погруженное в иные временные пласты и культурные традиции. Все чаще

появляются новые исследования литературоведов, в которых описываются особенности художественных принципов, изучается ритмическая организация стихотворений раннего творчества писателя, но типология поэтического ритма в контексте эволюции стихосложения остается не до конца выявленной и изученной. Отсюда две господствующие темы в русском стиховедении 20-30-х годов прошлого столетия: 1) поэтическая речь строится на начале музыкального ритма; 2) в русских народных песнях следует искать законы благозвучия и для метрически организованного, «книжного» нашего стиха. Обе эти темы были рано восприняты Лермонтовым, обе они явственно ощущаются на всей его поэтической практике [25].

Действительно, идейная насыщенность, лирическая напряженность ощущается в ритме Лермонтова. Своеобразие ритмики раньше и ярче всего отразилось на творчестве и обратило на себя внимание современников. О Лермонтовском ямбе Белинский писал: «Этот четырехстопный ямб с одними мужскими окончаниями, как в «Шильонском узнике», звучит отрывисто, как удар меча, поражающего свою жертву. Упругость, энергия и звучное, однообразное падение его удивительно гармонирует с сосредоточенным чувством...».

Впервые в русском стихосложении поэт использовал удивительное по напевности сочетание четырехстопного анапеста (для первого и третьего стиха каждой строфы) с трехстопным амфибрахием для второго стиха и трехстопным анапестом для заключительного четвертого стиха. Нечетные стихи, написанные четырехстопным анапестом, разделены цезурой и внутренней рифмой на полустишия; между собой они не рифмуются. Четные же, рифмующиеся между собой стихи, – трехстопные, но разноударные. [6, 28].

Уже в 1830 году Лермонтов начинает писать пятистопным и четырехстопным ямбом со сплошными мужскими рифмами. Обращает на себя внимание то, что Лермонтов не написал со сплошными мужскими рифмами ни одного полного стихотворения хореем, в отличие от некоторых

своих современников, напр., от Полежаева; ямб он исчерпал как никто другой. В период зрелого творчества, т.е. начиная с 1836 г., он не так уж увлечен мужскими рифмами, как в 1830 – 1831 гг., но несколько шедевров –« Русалка», «Портрет» и поэма« Мцыри» – стоят всех прежних его увлечений. О «Русалке» речь еще будет впереди во второй главе. Сам факт обращения Лермонтова к столь редкому размеру и сочетание его с атипичной для подобного размера строфической формой свидетельствуют, что и в данном случае экспериментаторские устремления Лермонтова были устремлены в сферу мелодики и ритма [6, 28].

Замечательное интонационное богатство лермонтовской поэзии, обусловленное широтой и многообразием ее идейного и психологического содержания, потребовало от автора большой работы над ритмическим строем стихотворной речи. С самого начала своего творчества Лермонтов энергично искал новых форм стиха – и не только в пределах тех типов ритмической организации, которые установились к этому времени в русской поэзии (в творчестве Пушкина и его современников), но и за этими пределами. Правда, Лермонтов не стал реформатором русского стихосложения, сохранив в целом силлабо-тоническую систему. Однако его опыты в области ритмики, нередко приводившие к ломке этой системы, ясно говорят о том, что в разрешении проблем, относящихся к ритмической структуре стиха, он, несомненно, сделал шаг вперед по сравнению с Пушкиным. Так, Лермонтов в значительно большей степени уделял внимание трехсложным размерам: анапесту, дактилю и амфибрахию. Стихотворения, построенные по этим метрическим схемам (включая сюда и те тонические, в основе которых лежит какой-либо трехсложник), составляют около пятнадцати процентов общего числа его стихотворений. В первый период творчества Лермонтов проявлял интерес ко всем трехдольным размерам, но во второй период он почти совсем оставляет анапест (по этой схеме написана только «Соседка», 1840), по-прежнему довольно широко пользуясь амфибрахием и дактилем. Сравнительно большое внимание Лермонтова к трехсложным размерам, в особенности к амфибрахию, объясняется, конечно, его стремлением расширить пределы варьирования интонаций, увеличить ритмические возможности поэтической речи и тем самым создать новые средства, выражающие оттенки смысла и настроения. Следует так же заметить, что в зрелые годы Лермонтов обнаруживает склонность связывать отдельные ритмические типы с определенными жанрами, в соответствии с той или другой интонацией. Один из первых исследователей лермонтовского стиха, Д.Г. Гинцбург [20], определивший его как явление песенного характера, подчиненное началам чисто музыкального ритма, высказал сожаление, что великому поэту не были известны теоретические учения о напевном строе стиховой речи, как и лучшие образцы античной лирики, соответственно организованные древними рапсодами. Это могло бы, по мнению исследователя, придать больший размах и большую уверенность поразительной мелодической интуиции Лермонтова-стихотворца.

В трехдольных размерах Лермонтов широко и свободно пользуется разными ритмическими вариациями анакруз(начальных безударных слогов стихотворной строки), переходя в одном и том же произведении от амфибрахия к анапесту, от дактиля или анапеста к амфибрахию. Эта вольная анакруз, прихотливая смена характеризующая ПО преимуществу юношеское творчество Лермонтова, отличает его от Пушкина, в общем строго державшегося схемы взятого им трехсложного размера. Большинство литературоведов занимались изучением смысла и ритма, ритмических стихотворений М.Ю. Лермонтова вариаций, типологии, размеров описывали это в своих работах, но у каждого был свой подход к изучению ритма и стихосложения в целом.

Также существует точка зрения Белого, который изучал ритмику Лермонтова [5], что «ритм есть необходимое условие для возникновения стиха в его развитой форме. Но специфика стиха не сводится к ритму. Однако споры вокруг главных и даже основополагающих принципов стиховедческой науки продолжаются уже много лет. Достаточно вспомнить яростную

полемику середины 30-20- х гг. XX века между А. Белым и В.М. Жирмунским, резкость взаимных высказываний М.Л. Гаспарова и В.Е. Холшевникова по вопросу о силлабо-тонической системе русского стиха (70-80-е гг.) или споры не более чем двухлетней давности на тему" ритм и смысл" между М.Л. Гаспаровым [15] и Б.П. Гончаровым []. «Но сразу же необходимо подчеркнуть, что если стихотворная речь ритмична, то не всякая ритмичная речь стихотворна». [60, 17]. Лишь при условии единства экспрессивной интонации, как доминанты речи, и ритма мы можем говорить о стихе. Поэтому стихотворные грамматики и тому подобные прикладные применения стиха лишены всякой художественности не только потому, что в них нет поэтического содержания, но и потому, что в них ритм не связан с экспрессивной интонацией, то есть не превращается в стихотворную речь по существу» [59]. Упорядоченность рифм в конце стиха и сильных мест внутри стиха порождает ощущение ритмического ожидания, предсказуемости каждого слога в стихе [17].

Лермонтов В какой-то мере стал реформатором русского стихосложения, при этом сохранив в целом силлабо-тоническую систему. Но его изменения и опыты в области ритмики, приход к тоническому стиху, использование неклассических размеров, нередко приводивших к ломке этой системы, ясно говорят о том, что в разрешении проблем, относящихся к ритмической структуре стиха, он, несомненно, сделал шаг вперед по сравнению с Пушкиным. Лермонтов постепенно обращается к тому сложнейшему типу стиха без определенных метрических схем, который получил впоследствии название верлибр. «Достижения Л. в области С. нередко становились предметом заимствования и подражания последующих поэтов. Так, со стиховыми поисками Л. связана дальнейшая популярность таких размеров, как 3-стопный амфибрахий («Тамара», « Воздушный корабль») или 5-стопный хорей («Выхожу один я на дорогу»); таких каталектик, как сплошные мужские («Мцыри») или сплошные дактилич.

(«Тучи») окончания; таких строф, как 8-стишие, а впоследствии таких метров , как дольники.» [36].

Так же сопоставление созданных Лермонтовым стихотворных вариаций позволяет увидеть типологические закономерности при переходе от одного варианта к другому. Наиболее ранний вариант представлен, как наиболее тривиальной строфической конфигурацией, правило, И относительно вялым ритмико-интонационным звучанием стиха. Направляя далее усилия на обновление именно этой сферы, Лермонтов приходит в конце концов к той специфической ритмико-интонационной и строфической конфигурации, которая с наибольшей полнотой выявляет потенциальную экспрессию и смысл поэтических образов и придает стихотворению совершенное и вместе с тем неповторимое звучание. Здесь прослеживаются несколько случаев: а) в результате длительного поиска поэт находит безусловно наилучший (с точки зрения раскрытия поэтического содержания образа) ритмико-интонационный и строфический вариант «Листок», «В Альбом», « Как одинокая гробница», « Расстались мы; но твой портрет»; б) таким вариантом оказывается не завершающий, а промежуточный «Я видал иногда, как ночная звезда»; в) соответствие новаторского и в высшей степени интересного с точки зрения стихотворного эксперимента варианта другим элементам поэтического целого не вполне убедительно «Стояла серая скала на берегу морском».

Таким образом, на протяжении долгого времени происходила эволюция русского стихосложения, новая система отличалась от старой ритмической организации стиха. В области ритма Лермонтову удалось превзойти всех современников в многообразии стихотворных размеров и использовать 41 вид стихотворных размеров классического стиха. Эти опыты Лермонтова уже свидетельствуют, что молодой поэт овладел классическим ритмом русского стиха и сумел придать ему наряду с энергией и блеском образа внутреннюю силу и полноту благозвучия. Это уже «яркий металлический стих», как выразится вскоре о Лермонтове рецензент

«Литературной Газеты». Выясняется так же, что формы ритма поэтического произведения многообразны, виды его различны. С понятием« поэтический ритм» связаны в общем все регулярные композиционно значимые повторы словесного звукового материала. История версификации подтверждает, что тонический ритм входит «не только необходимою стихиею, но и основным началом в стихотворную музыку языка» [15].

Выводы

Таким образом, ритм поэтического произведения одна из наиболее важных, интересных и вместе с тем наименее разработанных проблем современности. В данной главе отмечена значимость литературоведческой ритмический науки выявление организации поэтического текста, описана специфика ритма, его типология, выявлено участие ритма в конструировании содержания. Особое внимание при этом уделялось исследованию ритма не только с позиции использованных размеров в стихотворении, но и рассматривались функции, которые он выполняет в тексте. Также рассмотрены различные исследовательские точки зрения на ритм в поэтическом тексте, описан комплекс признаков, единицы ритма, ритмические вариации. Более того, в ритмической структуре стиха мы сталкиваемся с целым рядом моментов, определяющих индивидуальный характер ритма в каждом данном стихотворении, определенный ряд условий определяет эту ритмическую индивидуальность стихотворения. Сюда относятся следующие вопросы: 1) строение ритмической единицы; 2) вариации в строении ритмической единицы; 3) сочетания ритмических единиц и их формы (контраст, нарастания, монотония, перебои и пр.); 4) характер стиховых клаузул и их чередование и, главное, 5) соотношение ритмических И интонационных единиц; размещение их в пределах интонационного периода. Bce ЭТИ элементы ритма стиха В своем взаимодействии и, главное, в своем взаимодействии с другими его выразительными интонационно-синтаксическими и звуковыми средствами -

создают каждый раз новые и новые речевые образования, имеющие свой особый выразительный смысл, свое художественное воздействие, свое эстетическое значение.

Среди ряда научных подходов к изучению в качестве наиболее продуктивного нами был выделен структурный подход, заключающийся в рассмотрении стопной теории. Также была описана теория ритма А. Белого, где рассматривались современные подходы к изучению ритма поэтического произведения.

Учитывая объект данного исследования, особое внимание уделяется эволюции стихосложению конца XVIII — начала XIX века, которая приводит в последние десятилетия к верлибру, в котором утрата всех или почти всех внешних традиционно-ритмических фигур сопровождается усилением внутренних ритмических форм, обращенных подчас к восприятию не одним из физических чувств, а подсознанием. Появляются новые типы ритма, обращается внимание на усиление внутренней ритмической структуры поэтических произведений. Появление «неклассических размеров», переход к тонического ритму, все это сказалось на русском стихосложении и стало опорной точной к дальнейшему развитию в лице следующих писателей, которые продолжили изучать и вносить изменения в ритмику поэзии.

II. ОТКРЫТИЕ НОВЫХ ФОРМ РИТМА В ЛИРИКЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ

В стихотворениях Лермонтов излагает свое виденье ритма, основывает некий фундамент стихотворной формы в зависимости от его целей и принципов создания, в соответствии с которыми поэт выстраивает свое последующее творчество.

Тип ритмических движений в поэзии Лермонтова – это динамическое единство различных ритмических вариаций, среди которых выделяются «обычные», наиболее часто встречающиеся, и относительно редкие, необычные ритмические формы. Такое разграничение не будет являться вымыслом литературоведов; в стиховедческих данных осознаются и отражаются ритмические навыки поэтов и читателей того или иного этапа поэтического развития, среди которых и выявляется интерес к ритмическому Лермонтова. [36] И если каждый современный читатель воспринимает гекзаметр как безусловно более редкий метр, нежели четырехстопный ямб, то и внутри четырехстопного ямба он интуитивно отмечает типичные, широко распространенные ритмические формы и необычные, редко встречающиеся. Лермонтов часто пользовался «неклассическими размерами» чем В И состоит интерес поэтического творчества поэта и выявление типологии ритма его лирики.

Стихотворения с 5-ти стопным ямбом, стихи Лермонтова с 1830-1836г это настоящий бесцезурный ямб, «Широкое распространение этот размер получил прежде всего применительно к стихотворениям первого десятилетия XIX века, как писал Томашевский «Пятистопный ямб стал трагическим стихом». Пятистопные ямбы бывают как без цезуры, так и со словоразделом на четвертом слоге, расчленяющим стих на два неравных полустишия (две и три стопы). Цезура так же является объектом нашего исследования, так как по наблюдению литературоведов, частотность словоразделов в ранней лирике Лермонтова колеблется между 44, 9% и 69,3%.[1] В лирике 1830 года

в стихах со смешанными окончаниями(мужскими и женскими) этот показатель составляет 62,2 %, в стихах только с мужским окончанием 69,3 [11].

Вспомним, что традиционной для русской поэзии силлабо-тонической системе стихосложения ритм создается за счет правильного чередования ударных и безударных слогов, а единицей ритма является стопа. Она состоит из одного ударного и одного или двух безударных слогов, порядком чередования, благодаря которому определяется стихотворный размер(двусложные стопы: хорей и ямб, трехсложные стопы — дактиль, амфибрахий, анапест). Однако у Лермонтова особо значима не стопа, а слово, которое подчеркнуто, выделено ударением, благодаря чему происходит своеобразное чередование слов, а не слогов, как в слаботочнике.

Согласно объекту нашего исследования, мы проследим тенденции развития ритмического развития поэтического творчества поэта и выделим некоторые особенности перехода от традиционных тоническому, который не был до конца изучен литературоведами в контексте эволюции русского стихосложения. Анализ мы начнем с исследования классических типов ритма, в которых поэт так же использовал новые формы ритмических единиц, построения ЧТО привело К созданию новых ритмических вариаций с перебоями и нарушениями ударений в тексте. особенно значимый Стихотворный ритм, для анализа поэтического произведения, как правило, обозначается определённым количеством слогов в строчке, в другом случае определённым количеством ударений, иногда в исследовании будет использоваться и тот и другой способ. Первый способ называется силлабическим стихосложением, второй - тоническим, а третий силлабо-тоническим.

2.1 Классический ритм в лирике М.Ю. Лермонтова

Из классических ритмов поэт использовал ритм силлабический, тонический, синтаксический, интонационный, ритм мужских и женских окончаний, и др. Более того, в процессе анализа мы выясним, что в одном стихотворении может быть не только один ритм.

В лирике Лермонтова так же можно выделить и синтаксический ритм, который включает в себя одиннадцать стихов, такой ритм используется в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского». Одиннадцать стихов этого стихотворения состоит из десяти пятистопных ямбических стихов и одиннадцатого шестистопного, которые наполнены разнообразием ритма и даже имеют ряд ритмических перебоев. Данный ритмический рисунок способствует и создает искренность тона, придает взволнованность интонации, рифмы и их конфигурация при этом объединяют в строфе пять мужских и шесть женских стихов и тем самым придают одиннадцатистишию звуковую мелодическую гармоничность, уравновешенность, симметричность. По замечательному определению Белинского, сладостная мелодия каких-то глубоких, но тихих дум, чувства сильного, но целомудренного, замкнутого в самом себе... Есть в этом стихотворении что-то кроткое, задушевное, отрадно успокаивающее душу...» /«Я знал его: мы странствовали с ним. / В горах востока, и тоску изгнанья. / Делили дружно; но к полям родным/ Вернулся я, и время испытанья/ Промчалося законной чередой; / А он не дождался минуты сладкой: / Под бедною походною палаткой/ Болезнь его сразила, и с собой / В могилу он унес летучий рой/ Еще незрелых, темных вдохновений, / Обманутых надежд и сожалений!/» Синтаксический ритм дополняется внутренних рифм, где слова, стоящие перед цезурой, рифмуются, причем слово первого стиха с соответствующими словами первых стихов всех шести строф, а слова второго, третьего и четвертого стихов между собою. Особенно важно выделить и ритм строф, где строфическое целое, отчетливо формируемое всеми рассмотренными элементами, повторено шестью разными строфами, и группа из этих строф образует новое целое, которое отличается интонационной завершенностью.

B Лермонтова лирике есть И двенадцатистишие, ярким представлением его будет являться послание Н. Н. Арсеньеву« Дай бог, чтоб ты не соблазнялся...» (1831) Это стихотворение включает в себя двенадцать стихов, которые можно рассматривать как сочетание трех катренов четырехстопных ямбов с правильно чередующимися женскими и мужскими рифмами, что подтверждает наличие ритма мужских и женских окончаний в этом стихотворении, так во всех двенадцати стихах перед цезурой окончание мужское, перед конечной паузой — женское. Благодаря этому ритм внутренних пауз, который так примыкает и к синтаксическому ритму стихотворения становится усиленным и таким образом подчеркивается его синтаксическая и смысловая нерасчлененность.

Точно такую же композицию имеет раннее стихотворение «Исповедь» (1831), в котором четко видна тесная связь, слитность образующих ее четверостиший. Это двенадцатистишие заполняется одним синтаксическим ритмом, с каждым новым четверостишием усиливается энергия стихов, нагнетается их ритмическая стремительность. / «Я верю, обещаю верить, /Хоть сам того не испытал, /Что мог монах не лицемерить/ И жить, как клятвой обещал;/ Напряженность и динамичность текста характеризуется ритмом внутренних рифм, где слова, стоящие перед цезурой, рифмуют, причем слово первого стиха с соответствующими словами первых стихов, а слова второго, третьего и четвертого стихов между собою.

Более того, в этом стихотворении мы можем обозначить ритм синтаксический: стихотворение состоит из двух строф по 12 стихов в каждой, ритм интонационный, который примыкает к синтаксическому. Но ритм внутренних пауз, который примыкает к тоническому и синтаксическому,

имеет, однако, значение самостоятельное: двенадцатикратно повторяется пауза цезура после анапестической стопы, отделяющая существительное от объединенных союзом парных определений.

В таком же ритме написано стихотворение« Свиданье», которое отличается лишь тем, что здесь строфическая форма, в отличие от разновидности двенадцатистишия образуется предыдущей сочетанием трехстопных ямбов с перекрестной рифмовкой дактилических и мужских клаузул в количестве 7 строф, используется ритм мужских и женский окончаний. В отличие от других стихов этот содержит нарастающую повторность звуков, которая приводит к повторению целых слов, отсюда ритм заключительных стихов каждой строфы: «Там за твердыней старою / На сумрачной горе/ Под свежею чинарою/ Лежу я на ковре. /Лежу один и думаю : / «Ужели не во сне Свиданье в ночь угрюмую назначила ты мне?» /И в этот час таинственный, /Но сладкий для любви, /Тебя, мой друг единственный, /Зовут мечты мои.» Ритм мужских и женских окончаний (во всех двенадцати стихах перед цезурой — окончание мужское, перед конечной паузой женское), ритм интонационный, который подчеркивается и усиливается с помощью стиха, обладающего собственной степенью завершенности.

Не менее оригинальна строфа, которую Лермонтов применил в стихотворении, посвященном А. Г. Хомутовой, — «Слепец, страданьем вдохновенный...» (1838). Это — тринадцатистиши, образующееся путем сочетания пятистишия четырехстопного ямба с удвоенным третьим стихом и двух четверостиший перекрестной рифмовки строк с нечетными женскими и четными мужскими окончаниями. При этом если первая строфа открывается пятистишием, то вторая завершается им. Такая строфическая композиция придает произведению не только симметричный, а и замкнутый характер. Сошлемся на первую строфу:« Слепец, страданьем вдохновенный, /Вам строки чудные писал, / И прежних лет восторг священный, /Воспоминаньем оживленный, /Он перед вами изливал. /Он вас не зрел, но ваши речи, Как отголосок юных дней, /При первом звуке новой встречи/ Его

встревожили сильней. /Тогда признательную руку/В ответ на ваш приветный взор, /Навстречу радостному звуку /Он в упоении простер.»

Факт создания этой очень сложной ритмического построения интересен не только сам по себе, но и как убедительное опровержение мнения некоторых лермонтоведов, будто бы ритмические поиски поэта ограничились годами юности. Стоя в ряду других зрелых созданий поэта, где применены оригинальные — и сложные — строфы, стихотворение «Слепец, страданьем вдохновенный...» доказывает, что и в годы творческой зрелости Лермонтов не прекратил поисков в области ритмики и строфики. Стихотворение же в своей совокупности интонационно завершено звуковым и смысловым кольцом и свидетельствует об использовании интонационного ритма, (строфа обладает самостоятельной завершенностью) и интонационно закончена. Здесь же и ритм конечных пауз - перед нами тоже регулярно чередующиеся паузы первого порядка в конце синтагм и строк, и второго в конце предложений и строф. В стихотворении структурно урегулированное распределение ритмических элементов в стихотворении и организованность, которая преимущественно проявляется в затянутых сериях однородных ритмических элементов.

Лермонтов так же обратился к такой «традиционной» четырнадцатистишия, как сонет. Свой« Сонет» он написал шестистопным ямбом по схеме классического итальянского сонета, но применив не только женские рифмы НО И мужские. Строфическая композиция ЭТОГО стихотворения характеризуется правильным чередованием стихов женскими и мужскими клаузулами в обоих катренах охватной рифмовки и в терцетах, где ритм мужских и женских окончаний, где во всех стихах перед цезурой — окончание мужское, перед конечной паузой — женское. «Я памятью живу с увядшими мечтами,/ Виденья прежних лет теснятся предо мной,/И образ твой меж них, как месяц в час ночной/Между бродящими блистает облаками.» Однако форма сонета, в известной мере сковывающая «свободный, смелый дар» Лермонтова, в дальнейшем уже не употреблялась им. Исследованные нами стихотворения имеют традиционные ритмические формы, которые наполнены структурно урегулированным распределением ритмических элементов и организованностью, которая преимущественно проявляется однородных ритмических элементов.

Данные стихотворения относятся не только к раннему творчеств поэта, что свидетельствует о том, что поэт продолжал поиски новых ритмических форм, одна из которых так же стала объектом нашему исследования – ритм тонический.

2.2 Тонический ритм в лирике М.Ю. Лермонтова

Лермонтов проявлял интерес в первую очередь к тоническому ритму. В ранний период своего творчества поэт в большей степени обращал внимание на такие размеры как анапест, дактиль и особенно амфибрахий.

В поисках новых форм Лермонтов стремился перейти от традиционной силлаботоники к новым формам ритмической организации текста - к тоническому стиху. Как правило, эти поиски и опыты он производил так же на почве трехсложных размеров, тем самым изменяя порядок ударений в какой-либо стихе. Такие стихотворения, основе которых лежит В трехсложный размер, как правило, имели свою типологию. Не менее важно, что в трехдольных размерах в раннем периоде творчества - Лермонтов смело пользуется разными вариациями анакруз(начальных безударных слогов стихотворной строки), переходя в одном и том же поэтическом тексте от амфибрахия к анапесту, от дактиля или анапеста к амфибрахию. Это достаточно свободная и новая для ритмической организации смена анакруз, характеризующая юношеское творчество Лермонтова, которая отличает его от современников. В стихотворениях Лермонтова ударение то на четных, то на нечетный слогах, и ранее стихотворение Лермонтова «Перчатка» (1829), исследуемое нами, будет являться воспроизведением такого ритмического

рисунка, в котором используется тонический ритм стихотворения, основывающийся на повторении ударений в строке.

«Но раб перед владыкою своим / Тщетно ворчит и злится: / И невольно ложится / Он рядом с ним.» В данной строфе чередуется одна стопа анапеста и две стопы дактиля, соединение которых и образует каждый стих. Важно обратить внимание, что, используя разностопный амфибрахий, Лермонтов свободно может изменить здесь анакрузы, как было сказано выше, а также упустить второй безударный слог в отдельных стопах, что описывается как ямбические замены. Как результат, появление анапестических и дактилических строк, а в дальнейшем уже получается тонический стих с меняющимся числом ударений, от одного до четырех, но с межударными интервалами в один или два слога, как в силлабо-тоническом стихосложении.

Каким образом здесь образуется тонический ритм? Посмотрим это на примере, выпишем строфу и расставим ударение, чтобы проследить изменение и смену размера в строке - изменение ритмической вариации.

«Сверху тогда упади, / Перчатка с прекрасной руки /Судьбы случайной игрою / Между враждебной четою.»/

Как результат, в приведенной строфе соблюдается закономерность использования ударений (по три в каждом стихе). Однако, в следующей строфе:

«И рыцарь с балкона в минуту бежит, / И дерзко вкруг он вступает, / На перчатку меж диких зверей он глядит / И смелой рукой подымает.» Мы прослеживаем неравномерное распределение ударений в стихах, о чем и говорит разноударность, присущая лирике о которой писал М.Л. Гаспаров [12].

Это не единственные эксперименты Лермонтова в области ритмики. Обратим внимание также на то, как поэт начал создавать различного вида «неклассические стихотворения». Мастер-слова постепенно начинал знакомиться с новыми возможностями экспериментировать с размерами и искать новые, подходящие формы, едино выражающие смысл и делающие

акцент на каком-либо образе, мотиве в зависимости от задумки автора. Ритмические эксперименты Лермонтова начались с его первых произведений и продолжались на протяжении всего творческого пути; и в этом отношении он отличается от современников, в частности от Пушкина, который обратился к ритмическим новшествам лишь в зрелом творчестве. [24]

К указанному типу тонического ритма так же можно отнести стихотворение «Воздух там чист». И здесь поэт прибегал к тому же принципу тонического стиха, используя трехсложные размеры в соединении с двухсложными, как правило, даже в одной строке, так же расставляя равномерные ударения в стихах. Это произведение является верлибром, который, как мы можем заметить, еще так же не был популярен среди современников, но этот свободный тонический стих сливается уже с ритмической организацией следующих стихотворений и новых изобретений Лермонтова в области стихосложения и ритмики. Данное стихотворение стало одной их предельных точек разложения силлабо-тонического стиха, которое отражает отклонение от классического ритма и использует следующую ритмическую основу (на основе трехсложных размеров): первая строка 4- стопный дактиль, /«Воздух там чист, как молитва ребенка» /; вторая — 5-стопный амфибрахий, / «И люди как вольные птицы живут беззаботно»/; третья — 6-стопный амфибрахий, /«Война их стихия; и в смуглых чертах их душа говорит.» /; четвертая — 4-стопный анапест, / «В дымной сакле, землей иль сухим тростником» /; пятая — 6-стопный анапест, /«Покровенной, таятся их жены и девы и чистят оружье» /; шестая — 4-стопный амфибрахий / «И шьют серебром - в тишине увядая/; и седьмая — 6-стопный амфибрахий, / «Душою - желающей, южной, с цепями судьбы незнакомой.»/ В сущности, примечательно отсутствие равноударности, но при этом произведение представляет собой свободный тонический стих, только с равными (двухсложными) интервалами между ударениями, что вместе образует тонический ритм. Однако колебание числа ударений строках, получившихся после разбивки текста, еще более значительно от трех до шести, по-видимому, хорошо понимал и сам поэт, записавший данный отрывок стихами.

Нередко В движении анакруз онжом наблюдать известную закономерность, в связи с развитием содержания произведения. Таково стихотворение «Земля и небо» (1830—1831), которое дает очень четкую ритмическую композицию: в первых двух строфах амфибрахические и анапестические строки правильно чередуются между собой, в третьей строфе — три строки амфибрахические и одна анапестическая (третья по порядку), а в четвертой строфе (последней), наоборот, три строки построены на анапесте и одна на амфибрахии (тоже третья). Это симметричное сплетение двух ритмических линий можно объяснять параллельным развертыванием двух противоположных тем, указанных в заглавии стихотворения: земли и неба. Здесь проходят две ритмические волны —и анапестическая, причем в движении этих волн замечается известная правильность: в первых двух строфах преобладает анапест (отношение строк 3:1), а в третьей, наоборот, амфибрахий (то же отношение); четвертая строфа состоит только из амфибрахиев, в пятой и шестой строфах — правильное чередование обоих размеров (сначала по две строки того и другого, потом построчная смена) и, наконец, в последней строфе (седьмой) снова на первое место выдвигается амфибрахий (опять то же отношение 3:1). Таким образом, в этом стихотворении анапестическая волна сменяется амфибрахической, потом они обе текут параллельно, и под конец остается одна амфибрахическая волна.

Указанный тип ритмической вариации в период раннего творчества Лермонтов использовал с тоническим стихом указанного типа свободное, не подчиненное никаким нормам сочетание различных трехсложных размеров только один раз — именно в стихотворении «Слышу ли голос твой» (1837). Это двух-ударный тонический стих, где каждая строка состоит из двух дактилей или двух амфибрахиев, или же из амфибрахия и дактиля, причем последний в одном случае (третья строка) заменен хореем. Такой ритмический рисунок может быть объяснен в связи с тематическим

движением в стихотворении. Так же в этом стихотворении использовались музыкальные ритмические вариации, в доказательство этому можно услышать множество музыкальных композиций на это поэтическое произведение написал романс М. И. Глинка.

Интересно обратить внимание, что на самом деле, первая строфа построена в целом как 2-стопный дактиль, но одна строка (третья) неожиданно дает соединение амфибрахия с хореем: «Слышу ли голос твой/ Звонкий и ласковый, / Как птичка в клетке/ Сердце запрыгает». Поэтому данная строка показывает нам ритмический сдвиг, соответственно поэт переходит здесь в своем описании к другому моменту — собственным переживаниям. При исследовании черновика третья строка не выделялась из общей ритмической канвы первой строфы, представляя тот же 2-стопный дактиль с обычным для этого размера хореическим окончанием: / «Сердце как птичка. /В клетке запрыгает». / Но уже в окончательно тексте поэт не просто так произвел изменение в строчке, которое подчеркнуло переход к новой теме. Такого же рода явление можно наблюдать и в последней (третьей) строфе этого стихотворения. Первоначально каждая строка здесь состояла из амфибрахия и дактиля: «И как-то весело/ И плакать хочется, /И так на шею бы/ Тебе я кинулся.» В последней обработке поэт во втором стихе переставил слова: / «И хочется плакать» /, следовательно, этот стих зазвучал как 2-стопный амфибрахий, т. е. общий ритмический строй строфы был нарушен. Это опять-таки связано с тематикой — с переходом от одного настроения к другому (от веселья к меланхоличному пафосу стихотворения). Ритм здесь отображает не только экспрессивный пафос стихотворного размера, но и образно-мотивную структуру стихотворения в целом.

Стихотворение «Воля» (1831) тоже относится к тоническому ритму, к сложным, часто не поддающимся никаким правилам комбинациям различных трехсложных размеров, в соединении с двухсложными, нередко даже в одной строке. Ударения в стихах чередуются, в первом строфе,

например в строке /«Прижаться»/ всего лишь одно ударение, а в следующей / «Им стыдно со мною»/ сразу два.

Итак, Лермонтов в процессе творчества сознательно нарушал первоначальную правильность ритмического течения, устанавливая своего рода вехи на пути образно-тематического раскрытия содержания. Содержание является здесь определяющим моментом для всякого рода ритмических вариаций и ходов, сдвигов и перебоев.

Как формулировал П.А. Руднев, «смена размера, вариация анакруз, разностопность, сильный перенос, употребление редкой ритмической формы, резкое нарушение установившейся инерции построчного количества ударений, появление рифмы в белом стихе или, наоборот, исчезновение ее в рифмованном и т.п. — все это вполне может сигнализировать о наличии ритмического и смыслового курсива, о стремлении поэта сосредоточить внимание читателя именно на этой строке или строфе» [45]. Появление пиррихиев на фоне полноударных строк или, наоборот, полноударных строк на фоне облегченных, - все это привлекает внимание при анализе поэтического текста.

Вопрос о том, связан ли как-то ритмический уровень текста с его тематикой, до сих пор является спорным. Однако, сгруппировав существующие на этот счет точки зрения, можно выделить две абсолютно противоположные позиции. Согласно первой, метр и ритм к тематике стихотворения совершенно безразличны: « любой размер может быть применен для любой тематики» [10]. Лермонтов сознательно нарушал размеренность ритма, и это приводило только к благополучному звучанию, даже появлению мелодичности в поэтических произведениях. Разнообразие ритма, создающие впечатление близости к народному стиху, — все это свидетельствует об успешном усвоении Лермонтовым народно-песенной формы.

2.3. Музыкальный ритм в лирике М.Ю. Лермонтова

Эпоха конца 18 – начала 19 века стала переходом к романтической способствовало изменениям литературе, В области Музыкальный ритм в творчестве Лермонтова создавался интересным образом, более того, некоторые ритмические формы уже стали формой напева и мелодичности. Как писал Б. Эйхенбаум под «музыкальностью» или «мелодичностью» стиха разумеют звучность вообще, независимо от того, создается ли она богатством звуковой инструментовки, ритмическим разнообразием или еще чем-либо. Такой интонационный ритм, как, например , в русских былинах и протяжных народных песнях, не требует равенства или соразмерности ритмических единиц, это "свободный или несимметричный ритм", как определил ритм русской народной песни Харлап. М. Г. [55] Один из первых исследователей лермонтовского стиха, Д. Г. Гинцбург [20], определивший его как явление песенного характера, подчиненное началам чисто музыкального ритма, высказал сожаление, что великому поэту не были известны теоретические учения о напевном строе стиховой речи, как и лучшие образцы античной лирики, соответственно организованные древними рапсодами. Это могло бы, по мнению исследователя, придать больший размах и большую уверенность поразительной мелодической интуиции Лермонтова-стихотворца.

Очевидно, произведения Лермонтова по ритмическому рисунку соответствовали музыкальному ритму. У этой особенности произведений Лермонтова есть несколько причин, но одна из них — справедливо указанная И. Андрониковым [] история создания многих стихотворений Лермонтова: они имели песенную основу, поэт их создал, вдохновленный услышанными им народными песнями.

Одной из центральных проблем в раннем творчестве Лермонтова является создание ритмики народно — песенного стиха, в котором поэт смог бы мастерски овладеть музыкальным ритмом. Если рассматривать такие стихотворения, которые вскоре становятся песенными мотивами, то необходимо указать, что, двух ударений на одном слове в таком

стихотворении быть не должно. Символом музыкальности стихотворений становится использование трехсложных размеров (особенно дактилический размер, который современники и не использовали вовсе), посмотрим, как Лермонтов справляется с этой задачей на примере стихотворений и какие музыкальные ритмические формы расцветают в лирике М.Ю. Лермонтова.

Во втором периоде творчества поэт так же продолжает пользоваться амфибрахием и дактилем, но уже пренебрегает варьированием анакруз, такое исключение представляет стихотворение «Русалка» (произведение написано в 1832 году, относится к раннему периоду творчества), которая написана 4-стопным трехдольником, чередующимся с 3-стопным.

В этом стихотворении проходят две ритмические волны — амфибрахическая (охватывает 16 строк) и анапестическая (12 строк), причем в движении этих волн замечается известная правильность, где в первых двух строфах преобладает анапест, а в третьей, наоборот, амфибрахий; четвертая строфа состоит только из амфибрахиев, в пятой и шестой строфах — правильное чередование обоих размеров (сначала по две строки того и другого, потом построчная смена) и, наконец, в последней строфе(седьмой) снова на первое место выдвигается амфибрахий. Таким образом, в этом стихотворении анапестическая волна сменяется амфибрахической, потом они обе текут параллельно, и под конец остается одна амфибрахическая волна. В связи с этих первая строка второй строфы анапестическая: /«И шумя и крутя, колебалась рука»/.

В последней же строфе стихотворения эта же строчка звучит уже как амфибрахическая: /«И шумно катясь, колебала река»/. Как мы видим, никакие перебои не нарушает ритм, за счет этого и создается уникальное, мелодичное и музыкальное стихотворение в нашей поэзии. За счет амфибрахия ритм становится плавным и неторопливым звуковым течением, наполняющим стихотворение неторопливой интонацией и звучанием, амфибрахическая струя связана с образом русалки, за счет чего устанавливается известное соответствие между ритмическим рисунком стиха

и его тематическим, образно-идейным смыслом. Музыкальность стиха в первую очередь связана с ритмом, т. е. с равномерным повторением каких-либо однородных явлений.

Обратимся «Звезда». Вторая К стихотворению строфа четверостишие, состоящее из двух пар таких же пятистопных ямбических стихов смежной мужской рифмовки, что и первая строфа. Стихотворение написано в жанрово-стилевой манере ранней песенной лирики Лермонтова. Центральный образ далекой ночной звезды и вызванные им поэтические ассоциации — мотив призрачности былой любви и др. — навеян стихотворением Байрона« Солнце тех, кто не спит» (1815) из цикла «Еврейские мелодии». Избранный Лермонтовым относительно простой строфическая ритмико-мелодический рисунок И конфигурация, ориентированные на замедленную интонацию, в общем соответствуют медлительному ладу стихотворения, не акцентируя специально элегического настроя, но и не препятствуя его выявлению. Разбивка данного стихотворения на стихи-строки открывает перед нами интересные возможности ритмического выделения, особого интонирования тех или иных слов, словосочетаний. Посмотрим, какой поэтический ритм Лермонтова использовал в данном стихотворении:

Первая строфа включает в себя 6 строк, /«Светись, светись, далекая звезда, / Чтоб я в ночи встречал тебя всегда./ Твой слабый луч, сражаясь с темнотой, / Несёт мечты душе моей больной. Она к тебе летает высоко, —/ И груди сей свободно и легко...»/ Вторая написана катреном из 4 строк: / «Я видел взгляд, исполненный огня/ / (Уж он давно закрылся для меня), / Но, как к тебе, к нему ещё лечу, / И хоть нельзя — смотреть его хочу...» /.

Размером стихотворения является пятистопный ямб, ритмическое начало усилено и подчеркнуто тем, что ударение падает на второй слог и тем самым создает музыкальность ритма. Через повторы рифмующихся слов и

клаузул ритм стихотворения становится яснее в положении конца стихов. Более того, клаузулы всегда находятся перед ритмической паузой между строками, и вторая рифмующаяся слога может считаться напоминанием окончание ритма данного стиха и начала нового ритма как паузы для декламации.

Если обратить внимание на перекрестные женские и мужские рифмы, то так же можно увидеть их созвучие, которые придает мелодичность стихотворению, благодаря чему будет осуществляться функция ритма в образовании напевности лирики поэта. Из общей схемы выпадает заключительная строка: в ней всего два ударения. Именно поэтому строка звучит как удар (он усилен звуковыми повторами). Так само нарушение ритмической схемы приковывает внимание читателя и слушателя, помогает точнее и ярче передать чувство автора. Так с помощью дактиля и амфибрахия удается прийти К гармоничному ритмическому поэту звучанию стихотворений. Как видим, в обоих случаях Лермонтов сохранил и ямбический стих, и мужские клаузулы, но благодаря большему количеству стоп (пятистопный ямб) и простейшему способу рифмовки (смежная рифма) мелодия замедлилась, энергия стиха ослабла, соответственно возникла более спокойная интонация. Лермонтов ближе традиционной здесь К ритмико-интонационной семантике, чем в своем первом стихотворении.

Музыкальный ритм так же используется в стихотворении «Еврейская мелодия», здесь поэт направил основные усилия на поиск ритмикомелодических и фонических средств, с наибольшей полнотой выявляющих поэтичность образов и эмоционально-художественный смысл в целом. В стихотворении три четверостишия тождественной конфигурации, причем и сама конфигурация, и ее реализация — одно из заметных поэтических открытий Лермонтова. Впервые в русском стихосложении он использовал удивительное по напевности сочетание четырехстопного анапеста (для первого и третьего стиха каждой строфы) с трехстопным амфибрахием для второго стиха и трехстопным анапестом для заключительного четвертого

стиха. Нечетные стихи, написанные четырехстопным анапестом, разделены цезурой и внутренней рифмой на полустишия; между собой они не рифмуются. Четные же, рифмующиеся между собой стихи, — трехстопные, но разноударные(амфибрахий во втором и анапест в четвертом стихе каждой строфы). Все шесть рифм в строфе — мужские.

Вскоре Лермонтов написал вторую вариацию на эту тему — «Романс »« Стояла серая скала на берегу морском» (1832), более удаленную от оригинала по смыслу, но близкую ему своеобразием ритмико-интонационного рисунка — динамичного, крайне необычного и новаторского:

Это едва ли не единственное в русской поэзии первой половины XIX в. стихотворение, написанное семистопным ямбом. Обычно ритмическая энергия «разогнанного» многостопного стиха гасится краткими строфами: для семистопного размера естественно было бы ожидать минимальную строфическую форму — двустишие, в крайнем случае катрен. Однако Лермонтов и здесь максимально далек от традиционных нормативов: стихотворение астрофично. Нерасчленимый поток стиховой речи не только не обуздывает разогнанную до предела энергию семистопного ямба, но разгоняет ее сильнее и сильнее. Единственным препятствием оказываются мужские рифмы, несколько сдерживающие ЭТОТ соответствие синтаксических единиц ритмическим единицам — стиху, что способствует образованию клаузульных пауз.

Сам факт обращения Лермонтова к столь редкому размеру и сочетание его с атипичной для подобного размера строфической формой свидетельствуют, что и в данном случае экспериментаторские устремления Лермонтова были устремлены в сферу мелодики и ритма.

Замечательный музыкальный ритм используется в «Песне про купца Калашникова» (1837). Здесь поэт окончательно овладевает ритмикой песенного поэтического произведения в полной мере, отразив ее особенности в своем произведении.

В песне двух ударений на одном слове здесь быть не может, само произведение предназначено для чтения, но вскоре благодаря музыкальному ритму становится произведением музыкальным. Лермонтов употребляет или дактилическое окончание, и тогда ударение на последнем слоге отсутствует, или мужское окончание, в связи с предыдущим ударением на третьем слоге от конца. В последнем случае имеется полное соответствие с народным стихом, а в первом случае одно ударение отпадает, и поэт обыкновенно восполняет его лишним ударением в середине строки(или же оставляет строку с тремя ударениями). В результате получается 4-ударный тонический ритм, нередко перебиваемый3- ударными строками: / «Не сияет на небе солнце красное,» / Не любуются им тучки синие:/ То за трапезой сидит во златом венце»/ сидит грозный царь Иван Васильевич / Улыбаясь царь повелел тогда /Вина сладкого, заморского, / /Нацедить в свой золоченый ковш/ И поднесть его опричникам.» Здесь последняя строка и третья от конца — 3-ударные, остальные — 4-ударные, причем в четвертой строке от начала два слова «грозный царь» объединены общим ударением.

Следует «Песни», случае заметить, что при декламации В дактилического окончания, онжом опустить некоторым ударением последний слог строки, и тогда 3-ударный стих станет 4-ударным («Вина сладкого, заморского»), а в случае добавочного ударения в конце придется одно из предыдущих ударений убрать или ослабить. Как в былинном стихе, здесь Лермонтов строго старается соблюдать цезуру после двух ударений, которая может быть дактилической. Этим создается, наряду с чередованием 3-ударных и 4-ударных строк, богатство и разнообразие ритмической картины «Песни».

В отличие от народного стиха, Лермонтов в своем произведении допускает в громадном большинстве случаев один или два слога между ударениями и редко три или четыре слога. Это обусловлено тем, что поэт, пользуясь здесь формой народного стиха, все же продолжал стоять в

указанном отношении на почве традиционной силлаботоники (чистый тонический ритм допускает большее количество слогов между ударениями). Вот почему многие строки «Песни» могут быть легко сведены к тому или иному размеру силлабо-тонического стиха или к сочетанию нескольких размеров. Так, часто попадаются хореические строки («И услышав то, Алена Дмитревна»), анапестические («Как запру я тебя за железный замок»), представляющие сочетание дактилей и анапестов с двухсложными заменами («Сердца жаркого не залить вином», «Как стекло горит сабля вострая») и др.

Таким образом, в «Песне про купца Калашникова» Лермонтов в ритмический строй народных героических песен внес некоторые элементы литературного стиха — и получился своеобразный тонический стих, отличающийся замечательной выразительностью и мелодичностью. Здесь на тонический ритм накладывается ритм мужских и женских окончаний, ритм внутренних рифм, где слова, стоящие перед цезурой, рифмуют, причем слово первого стиха с соответствующими словами первых стихов всех трех строф, а слова второго, третьего и четвертого стихов между собою. И так же важно отметить, ритм словесных пар, где правая часть одиннадцати стихов представляет собой пары прилагательных или причастий в совпадающих по форме дательном падеже множественного И творительном падеже единственного числа, фонетически они объединены большинством звуков и прежде всего ударным гласным.

Выводы

В заключительной главе нашего исследования проанализирован поэтический ритм в лирике Лермонтова, в ходе исследования нами

выявляется ряд специфических черт ритмической организации лирики. Лермонтовская поэзия, безусловно, богата ритмичностью, обусловлено это широтой и многообразием ее идейного и психологического содержания, ритм придает стихотворению некий фундамент и эволюционирует на протяжении долгого времени в русской литературе. По развитию музыкального ритма: 1) поэтическая речь строится на начале музыкального ритма; 2) в русских народных песнях следует искать законы благозвучия и для метрически организованного, к книжного» нашего стиха. Обе эти темы были рано восприняты Лермонтовым, обе они явственно ощущаются на всей его поэтической практике.

Впервые в русском стихосложении поэт использовал удивительное по напевности сочетание четырехстопного анапеста (для первого и третьего стиха каждой строфы) с трехстопным амфибрахием для второго стиха и трехстопным анапестом для заключительного четвертого стиха, что придает лирике музыкальную составляющую.

В трехдольных размерах Лермонтов широко и свободно пользуется разными ритмическими вариациями анакруз (начальных безударных слогов стихотворной строки), переходя в одном и том же произведении от амфибрахия к анапесту, от дактиля или анапеста к амфибрахию. Каждый тип ритмического движения в его стихотворениях — это динамическое единство различных ритмических вариаций, среди которых выделяются «обычные», наиболее часто встречающиеся, и относительно редкие, необычные ритмические формы.

Символом музыкальности стихотворений становится использование трехсложных размеров (особенно дактилический), а ритмический строй народных героических песен внес некоторые элементы литературного стиха — что в итоге преобразилось в тонический стих, отличающийся замечательной выразительностью и мелодичностью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ В ходе исследования поэтического ритма лирики М.Ю Лермонтова нами был сделан ряд теоретических и практических выводов.

Теоретический аспект работы дает представление о принципах реализации ритма в текстах, принадлежащих лирическому роду литературы, а также о различных точках зрения на его изучение. В рамках выбранного нами структурного подхода первостепенным является характер представления ритмических особенностей в лирическом тексте, вопросы о разграничении ритма по некоторым критериям. Более того, отмечена литературоведческой значимость ДЛЯ науки выявление ритмический организации поэтического текста, описана специфика ритма, его типология, выявлено участие ритма в конструировании содержания. Особое внимание при уделялось исследованию ритма только не использованных размеров в стихотворении, но и рассматривались функции, которые выполняет тексте. Также рассмотрены различные исследовательские точки зрения на ритм в поэтическом тексте, описан комплекс признаков, единицы ритма, ритмические вариации. Более того, в ритмической структуре стиха мы столкнулись с целым рядом моментов, определяющих индивидуальный характер ритма В каждом данном стихотворении, определенный ряд условий определяет эту ритмическую индивидуальность стихотворения. Сюда включаются следующие вопросы: 1) строение ритмической единицы; 2) вариации в строении ритмической единицы; 3) сочетания ритмических единиц и их формы нарастания, монотония, перебои и пр.); 4) характер стиховых клаузул и их чередование, и, главное, 5) соотношение ритмических и интонационных единиц; размещение их в пределах интонационного периода. Все эти элементы ритма стиха в своем взаимодействии и, главное, в своем взаимодействии другими его выразительными интонационносинтаксическими и звуковыми средствами создают каждый раз новые и новые речевые образования, имеющие свой особый выразительный смысл, свое художественное воздействие, свое эстетическое значение. Предложенное в настоящем исследование решение проблемы формирования ритмического представления стихотворного текста опирается на традицию, разработанную

в работах В.М. Жирмунского, А.Н. Колмогорова, А.В. Прохорова, М.Л. Гаспарова, М.А. Красноперовой и Е.В. Казарцева.

Среди ряда научных подходов к изучению в качестве наиболее продуктивного нами был выделен структурный подход, заключающийся в рассмотрении стопной теории. Также была описана теория ритма А. Белого, где рассматривались современные подходы к изучению ритма поэтического произведения.

На основе обозначенного теоретического материала нами выделяются два основных типа структурно урегулированное распределение ритмических элементов в стихотворении и организованность, которая преимущественно проявляется в затянутых сериях однородных ритмических элементов. Принципы ритмической организации изменяются во времени. В эволюции этих принципов можно выделить две основные закономерности: уменьшение общей организованности ритмики дольниковых форм и увеличение общей организованности ритмики анакрус. Эти процессы в действуют последовательно хронологически, целом RTOX эволюция типологически разных стихотворений (с постоянной анапестической или с постоянной амфибрахической анакрусами, с переменной анакрусой), следуя общей закономерности, отличается по времени прохождения этапов.

Организация ритмики преимущественно связана с основной ритмической единицей стихотворного текста — двустишием и строфой (в дольниках Лермонтова это преимущественно катрены). Их роль первую очередь проявляется в структурных принципах организации ритмики: существенная часть предложенных структур формулируются как структуры, действующие на уровне двустишия или, хотя и существенно реже, на уровне катрена. Также роль предложенных ритмических единиц проявляется и при рассмотрении строфического ритма.

При исследовании характера ритмической организации стихотворений были выделены два основных типа — структурно урегулированное распределение ритмических элементов в стихотворении и организованность,

которая преимущественно проявляется в затянутых сериях однородных ритмических элементов. Одним из первых Лермонтов использовал удивительное по мелодичности сочетание четырехстопного анапеста(для первого и третьего стиха каждой строфы) с трехстопным амфибрахием для второго стиха и трехстопным анапестом для заключительного четвертого стиха, что и стало причиной перехода к тоническому ритму и образованию разноударности в лирике М.Ю. Лермонтова.

В поисках новых форм Лермонтов стремился перейти от традиционной силлабо-тоники к новым формам ритмической организации текста – к тоническому стиху. Как правило, эти поиски и опыты он производил так же на почве трехсложных размеров, тем самым изменяя порядок ударений в стихе. Лермонтов процессе творчества сознательно нарушал первоначальную правильность ритмического течения, устанавливая своего некую платформу на пути образно-тематического раскрытия рода содержания. Содержание является так же определяющим и важным моментом для разного рода ритмических вариаций и ходов, сдвигов и перебоев. Из классических ритмов поэт использовал ритм силлабический, тонический, синтаксический, интонационный, ритм мужских и женских окончаний, и др. Более того, в процессе анализа мы так же выясняли, что в одном стихотворении может быть несколько ритмов параллельно.

Поэтический ритм включает в себя так же регулярные композиционно значимые повторы словесно-звукового материала. В лирике поэтический ритм становится одним из важнейших связующих факторов, а соотношения, выявленные ритмическими фигурами, заменяют привычные логические взаимосвязи элементов текста: причинно-следственные связи, Различного последовательность или одновременность И т.д. вида ритмические повторы используются как прием композиционного членения и связывания словесного материала, по данному принципу происходит образование ритма синтаксического, за счет чего и подчеркивается эмоциональная составляющая стихотворений. Появление «неклассических

размеров», переход к тонического ритму, все это сказалось на русском стихосложении и стало опорной точной к дальнейшему развитию в лице следующих писателей, которые продолжили изучать и вносить изменения в ритмику поэзии. В области ритма Лермонтову удалось превзойти всех современников в многообразии стихотворных размеров и использовать 41 вид стихотворных размеров классического стиха. Эти опыты Лермонтова уже свидетельствуют, что молодой поэт овладел классическим ритмом русского стиха и сумел придать ему наряду с энергией и блеском образа внутреннюю силу и полноту благозвучия.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Андроников И. Л. Лермонтов. Исследования и находки. М.: Худож. лит., 1977. 647 с.

- 2. Антипова А. М. Ритм как компонент интонации / А. М. Антипова // Интонация; под ред. Ю. А. Жлуктенко, 1978. С. 206-217.
- 3. Антипова, А. М. Основные проблемы в изучении речевого ритма / А. М. Антипова // Вопросы языкознания. 1990. №5. С. 124-134.
- 4. Ариншгейн Л.М. Реминисценции и автореминисценции в системе лермонтовской поэтики //Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 23-48.
- 5. Белый А. Лирика и эксперимент; Опыт характеристики русского четырехстопного ямба; Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре. // Белый А. Символизм. М., 1910.
- 6. Богатова, Ю. А. Ритмика художественного текста и стилистическая манера автора/ Ю.А. Богатова. Тула: ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2003.
- 7. Бурая. Е. А. К вопросу о периодичности как основе ритма / Е. А.Бурая; под ред. А. М. Антиповой. М: Изд-во МГПИИЯ, 1983. Вып. 216. С. 118-130.
- 8. Бычкова, О. И. Акустические особенности реализации ритмической структуры в стихотворной и прозаической речи / О. И. Бычкова. Казань: Казанский гос. университет, 1973. 365 с.
- 9. Брик О.М. Звуковые повторы // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. III. Пг., 1919. С.60. Разрядка моя –Г.В.
- 10. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. Ленинград: Художественная литература, 1940. 648 с.
- 11. Гаспаров. М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984. 319 с.
- 12. Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 487 с.
- 13. Гаспаров. М. Л. Метр и смысл. М., 1999.

- 14. Гаспаров. М. Л. Избранные труды в 3- тт. Т. 2. Ст.: "Снова тучи надо мною..." (методика анализа)"; Т. 3. О стихе. М., 1997.
- 15. Гаспаров. М. Л. Русский трехударный дольник 20 века // Теория стиха. Л., 1968. С. 59-106.
- 16. Гаспаров М. Л. Тактовик в русском стихосложении 20 века / Вопросы языкознания. 1968, 5.
- 17. Гончаров, Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б. П. Гончаров. М., 1973. 186 с.
- 18. Герштейн. Судьба Лермонтова., М 1964. Судьба Лермонтова. 2-е изд. испр. и доп. М.: Худож. лит., 1986. 351с.
- 19. Голохвастов. П. Д. Законы стиха русского народного и нашего литературного: монография.
- 20. Гинзбург Л. Я. О лирике. Изд. 2-е. М., 1974.
- 21. Гроссман Л.: Стиховедческая школа Лермонтова
- 22. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М.,1982. 272 с.
- 23. Жирмунский В. М. О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха. Л., 1968. С. 7-23.
- 24. Жирмунский В. М. Мелодика стиха // Вопросы теории литературы. Л., 1928.
- 25. Жирмунский В. М. Введение в метрику: Теория стиха. Л., 1975. 288 с.
- 26. Жирмунский, В. М. К вопросу о стихотворном ритме / В. М. Жирмунский // Историко-филологические исследования. М. : Наука, 1974. С. 27-37.
- 27. Златоустова, Л. В. О единице ритма стиха и прозы / Л. В. Златоустова // Актуальные вопросы структурной и прикладной лингвистики. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1980. С. 61-75.

- 28. Златоустова, Л. В. Частотность единиц ритма русской речи / Л. В. Златоустова, М. В. Хитина // Вестник МГУ, сер. 9 : Филология. М.: Изд-во МГУ, 1988. Вып. 1. С. 31-39.
- 29. Илюшин А. А. Русское стихосложение М., 1988.
- 30. Казарцев Е. В. Основы сравнительного стиховедения. СПб.: Издво РГПУ им. А. И. Герцена, 2017.
- 31. Казарцев Е. В. Введение в сравнительное стиховедение. Методы и основы анализа. СПб.: Изд-во филологического ф-та СПбГУ, 2015
- 32. Колмогоров А. Н. Пример изучения метра и его ритмических вариантов // Советское славяноведение. 1986, 5. С. 145-167.
- 33. Комова. Синтаксис как наука о построении речи. М., 1980.
- 34. Кожинов. В.В. Слово как форма образа // Слово и образ. М., 1964.
- 35. Краснопёрова. М. А., Граничин О. Н. Применение алгоритма стохастической аппроксимации с одновременным возмущением на входе в реконструктивном моделировании стихосложения // Формальные методы в лингвистической поэтике: сб. науч. тр. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001.
- 36. Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Науч.-ред. совет издательства «Советская энциклопедия»; Главный редакторМануйлов В. А., Редколлегия:Андроников И. Л.,Базанов В. Г.,Бушмин А. С.,Вацуро В. Э.,Жданов В. В.,Храпченко М. Б.— М.: Советская энциклопедия, 1981.
- 37. Лотман. М.Ю. Минц З.Г. Символизм // Лотман М.Ю. Минц З.Г. Статьи о русской и советской поэзии. Таллин, 1989, С.42-62.
- 38. Лотман. Ю.М. Анализ поэтического текста: структура стиха. Л., 1972. С. 46-58.
- 39. Ляпина Л.Е. Русские пеоны // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М. 1985. с.
- 40. Максимов. Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л.: Наука, 1964. 266 с.

- 41. Мануйлов. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М.– Л., 1964
- 42. Новинская. Л.П. Введение в стиховедение. Петрозаводск, 2003. С. 20-21.
- 43. Прохоров. А.В. Проблемы становления русского классического стиха.,/ стиховедение, лингвистика и поэтика,. М 1996.
- 44. Раевская, М. М. Фонетическое слово как ритмическая единица звучащей речи: дисс. канд. филол. наук: 10.02.19 / Раевская Марина Михайловна. М: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1988. 163 с.
- 45. Руднев П. А. Введение в науку о стихе Вып. Тарту, 1989.
- 46. Тарановский К. О ритмической структуре русских двусложных размеров / Он же. О поэзии и поэтике. М., 200 С. 274-282.
- 47. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.,2003. 334 с.
- 48. Томашевский Б. В. Русское стихосложение: Метрика. Пг., 1923;
- 49. Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929 326 с.
- 50. Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.-Л., 1959.
- 51. Тынянов Ю. И. Проблема стихотворного языка. М., 1964.
- 52. Тимофеев Л.И. Теория стиха. М., 1939.
- 53. Федотов О.И. Проблема происхождения русского литературного стиха. М., 1985.
- 54. Федоров А.В. Введение в теорию перевода. М., 1953.
- 55. Харлап. М. Г. О понятиях "ритм" и "метр" // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития . М., 1985. С. 11-28.
- 56. Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. СПБ-М. 2004. 208 с.

- 57. Холшевников В. Е. Перебои ритма как средство выразительности // Он же. Стиховедение и поэзия. Л., 1991. С. 209-224.
- 58. Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб, 1996 25.
- 59. Чичерин А. В. Год: 1978 Издание: Советский писатель. Москва.
- 60. Эткинд Е.Г. Ритм словесно-художественного произведения как фактор содержания // Симпозиум "Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве" Л., 1970.