



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ

**Повтор как стилистический приём в поэзии В.В. Маяковского (К
вопросу об изучении индивидуального стиля В.В. Маяковского в школе)**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**
код, направление

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:
77% авторского текста
Работ к защите
рекомендована
« 10 » июня 2020 г.
зав. кафедрой русского языка и МОРЯ

Выполнил:
Студент группы ОФ-515-075-5-1
Журавлев Валентин Владимирович
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доцент
Стругова Галина Сергеевна

Глухих Н.В.

Челябинск
2020

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	5
1.1 История изучения повтора.....	5
1.2 Сущность используемых терминов.....	11
1.3 Выводы по первой главе.....	12
ГЛАВА 2. ПОВТОР В ПОЭЗИИ В.В. МАЯКОВСКОГО.....	26
2.1 Фонетические повторы.....	26
2.2 Повтор при реализации других явлений.....	48
2.3 Выводы по второй главе.....	49
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	72
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	74
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	83

ВВЕДЕНИЕ

Темой данной квалификационной работы является повтор как стилистический приём в поэзии В. В. Маяковского (К вопросу об изучении индивидуального стиля В. В. Маяковского в школе)

Данная работа посвящена изучению приёма языкового повтора в творчестве В.В. Маяковского на материале стихотворных произведений разных периодов творчества поэта. В отечественном и зарубежном литературоведении последних десятилетий творчеству В.В. Маяковского уделяется огромное внимание. Его поэтическое наследие представляется достаточно изученным на всех уровнях, включая проблематику, художественную тематику, образный строй, жанровые и стилевые аспекты, собственно речевую сторону стиха. Не менее важной стороной при изучении индивидуального стиля поэта являются художественные приёмы, использованные им в своих произведениях, а также функции и значимость этих художественных средств, одним из которых является приём повтора.

Актуальность данной квалификационной работы обусловлена несколькими факторами. С одной стороны, интересом к языковым повторам, а, с другой стороны, существует явная необходимость изучения специфики ее проявления в произведениях художественной литературы, в частности, в творчестве В. В. Маяковского. Стоит также добавить об отсутствии фундаментальных и диссертационных работ, полностью посвященных приёму повтора в творчестве поэта.

Объектом исследования является повтор и его функциональное значение.

Предметом исследования являются повторы, извлеченные из поэтических произведений В.В. Маяковского.

Цель данной работы – произвести лингвостилистический анализ повторов, используемых Владимиром Маяковским в своих произведениях.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Изучить теоретические источники о проблеме определения и классификации повторов;
2. Проанализировать повторы, исходя из того, к какому языковому уровню принадлежат повторяющиеся единицы и какое место она занимает в структуре высказывания;
3. Установить роль повторов в художественной системе В. Маяковского.

При анализе материала будут использованы в основном приёмы описательного метода:

- анализ теоретических положений, касающихся темы исследования;
- классификация изучаемого материала;
- синтез.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что в работе конкретизируются теоретические понятия: «повтор», «паронимическая аттракция», дается наиболее полная классификация феномена повтора, освещающая разные стороны этого явления;

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут найти применение в практике преподавания лингвистического анализа художественного текста в школе.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1 История изучения повтора

«Повтор – это наиболее действенное средство языкового манипулирования, которое заключается в использовании средств языка с целью скрытого воздействия на адресата в нужном для говорящего направлении» [41; с. 83]. Языковой повтор, ещё начиная с античных времён, это один из самых распространённых художественных тропов. Причина этого кроется в ритмизации данного приёма, помогающей обозначить основные идеи и смыслы в тексте, при этом действуя незаметно для воспринимающего, что позволяет сказать даже о неких гипнотических воздействиях на подсознание. Изначально повтор – это средство для усиления красочности речи говорящего, хотя иногда он воспринимался и в качестве речевой ошибки.

Уже в античности повтор взяли на вооружение как ораторы всевозможной направленности (в том числе политической), так и философы с поэтами. Говоря об использовании повтора в античные времена, можно привести в качестве примера римского оратора Квинтилиана, который создал классификацию повторов, исходя из его позиции в речи [28; с. 123]. Созданная им классификация легла в основу дальнейших исследований языкового повтора. Советский филолог О. М. Фрайденберг дала описание экспрессивной функции данного приёма: «Повторение одного и того же слова сильно действует на слушателя и больше ранит противника, подобно копью, вновь и вновь вонзающемуся в одну и ту же часть тела» [63; с. 263]. После времён античности, уже в Средневековье, создаются нормы и трактаты в области поэтики, в которых был осуществлён переход повтора из приёмов риторики в приёмы поэтические [34; с. 34].

«Краткое руководство к красноречию» М. В. Ломоносова (1735 г.) стало одним из первых исследований языкового повтора в российской

области гуманитарных знаний. М. В. Ломоносов представлял повтор как риторический приём и как художественный приём, связанный с синтаксисом определённых позиций в тексте, или то, что бы мы сейчас отнесли к позиционной классификации повторов, например, анафора и эпифора. И сам М. В. Ломоносов использовал повторы в своей поэзии, но в то время ещё не было однозначного единства теории и практики. Различные виды повторов, в том числе анафору, поэт применял скорее как риторический приём, а не стилистический, который, в отличие от первого, не сдержан образами восклицания и вопрошания.

Примерно со второй половины XVIII в. началось сближение языка поэтического и народного, классификация трёх стилей языка к этому времени была нивелирована. Характерные признаки и свойства устного языка вошли в литературу для окраски речи персонажей, и вследствие чего повтор использовался уже не как риторический, а именно стилистический приём, с помощью которого раскрывали душевное состояние персонажей.

Повтор применялся для реалистичности персонажей и их речи, он основательно вошёл в художественную литературу и язык как стилистический приём, что привело к созданию «оправданного повтора».

Например, Ф. И. Буслаев называл языковой повтор тавтологией из-за того, что данные термины в то время являлись синонимами. И в то же время значение «неоправданного повтора» ещё не закрепились за таким термином, как «тавтология»: «Тавтология одного языка отличается от тавтологии другого тем, что в одном она принята одними словами и понятиями, а в другом – другими. Следовательно, чтобы изучить тавтологию, надобно знать тавтологию русскую, надобно знать те выражения, в коих она употребляется» [8; с. 180].

В XIX в. утвердилось новая стихотворная организация: силлаботоническое стихосложение полностью заменило силлабическое, и это повлияло на звуковую организацию художественного языка, на, так называемую, эвфонию, или благозвучие. Был произведён переход от

аллитерации к ассонансу, который в своей основе повторял ударные гласные. Определённое соотношение слогов ударных и безударных повлияло на систему ассонансных соответствий.

Присутствие однокоренных слов в произведении являлось достаточно лёгким способом поддержания ассонансного звучания. Помимо этого, подвижность и изменчивость ударения в русском языке и его способность к переводу от одного слога к другому в словах с одним и тем же корнем позволяли совершенствовать его благозвучие. Стихотворения XIX в. стали поистине лёгкими и мелодичными.

Уже к началу XX в. организация стиха классического стиля подверглась резкому изменению: «Начиналась новая историческая эпоха, это сопровождалось ощущением резкого перелома в культуре. В литературе явились новые темы, идеи и эмоции, их новизна была осознанной и подчеркнутой, ассоциации с культурной традицией прошлых веков были нежелательны; поэты ищут новизны резкой и броской, как бы рождающейся вместе с новой мыслью и чувством. Новизна вариаций старых форм перестает быть достаточной, они кажутся застывшими и окостенелыми, поэты ищут форм более свободных и гибких, как бы откликающихся на каждый неожиданный поворот новой мысли» [16; с. 219].

Данное изменение дало начало двум совершенно несходным тенденциям. Одна тенденция отражала утяжеление стиля, другая же знаменовала собой деформацию классического метра и тяготения в сторону свободного стиха. Преобразователи стихосложения XX в. перечеркнули всю совокупность опыта, которое было им даровано их предшественниками, хотя полностью не утратили интерес к поэтическим примерам XVIII в.

Высокопарный стиль высокой лексики и тяжеловесная силлабо-

тоники, которые были на вооружении у поэтов XVIII в., уже не были так интересны для поэтов новой эпохи, из-за чего они и стали нагромождать свои произведения паронимами, благозвучиями, и всевозможными повторами, чтобы новый художественный язык заиграл ярко, выразительно и даже претенциозно.

Совсем иная тенденция в той же поэзии XX в. выражает, как уже говорилось, расшатывание или деформацию метра классического стихотворного размера, за этим следует появление свободного стиха. Решительный отказ от старых форм и рифм классического стихосложения в произведениях новых поэтов очертили их стремление к новому подходу в рифмовке, а именно: использование в своём творчестве неточных рифм вместо точных. Например, точная рифма, когда совпадают гласные и согласные в окончании слова: **кровь-любовь**; неточная: **мозгу-лоскут, тона-в штанах** (из «Облака в штанах» В. Маяковского) поэты, в том числе Владимир Маяковский, начали использовать различные виды тонического стихосложения: дольник, акцентный стих, тактовик.

Научное изучение языкового повтора ведётся в различных направлениях: А. А. Потебня и Ф. Миклашевич изучали повтор как поэтический прием и характерную черту устного народного творчества [48; с. 88]; Н. Ю. Шведова и А. Б. Шапиро как структурно значимый элемент разговорной речи [70; с. 41]; В. Г. Гак определяет языковой повтор как текстообразующий троп, основой которого является многократный формальный/ семантический повтор одинаковых или различных языковых единиц [15; с. 123].

В исследованиях делается акцент на том, что при повторе используются не случайные языковые единицы, а только те, что несут определённую семантическую нагрузку: «Структурные связи выражают и скрепляют смысловые связи стихов и строф, именно они в ступенчатой композиции заставляют нас понять, что перед нами не простой калейдоскоп отдельных образов, а гармоническое развитие темы, что

последующий образ вытекает из предыдущего, а не просто соседствует с ним» [65; с. 41]. При повторе сохраняется поверхностное содержание слова, и вместе с этим усиливается его внутренняя эмоциональность и экспрессия: «Повторенное слово всегда экспрессивно сильнее предыдущего, создаёт эффект градации, эмоционального нагнетения...» [66; с. 199]. Это позволяет нам сказать о том, что повтор даже помогает, делает более понятным содержание текста и увеличивает наше впечатление от его прочтения.

Как стилистическое средство в поэтических текстах языковой повтор вызывал интерес у исследователей в различных аспектах: 1) в интонационно-стилистическом аспекте (К. Г. Волошина); 2) композиционная организация (В. М. Жирмунский); 3) в лингвостилистическом направлении (Л. Н. Тимощук); 4) звуковая инструментовка в поэзии (Л. Н. Тимощук).

С первой половины XX в. изучение языкового повтора укоренилось в гуманитарной науке, так как расширилась область изучаемых явлений: лингвисты совершили переход в своих исследованиях от синтаксического повтора к его осмыслению во всех языковых уровнях, началась разработка детальной системы и классификации языкового повтора.

Исследуя особенности рифмы, Р. Якобсон в своём труде «Работа по поэтике» отметил связь звуковой организации стиха, синтаксиса и словоизменения. По его мнению, подобную связь можно объяснить сосредоточием повторов различного вида. Он также сравнивал языковой повтор с ритмом танца, чья красота и выразительность может быть выражена как точный набор повторяющихся и чередующихся движений.

Большая часть трудов по лингвистике, в основе которых исследование данного приема, зачастую связана именно с лексическим повтором.

А. П. Евгеньева, В. А. Кухаренко и другие лингвисты изучают лексический повтор с нескольких позиций: семантики, языковой единицы,

мес повторяемой единицы в тексте и её выполняемой функции.

Итогом этих исследований стало утверждение об уровневой сущности языкового повтора: данный прием «следует отнести к лексико-синтаксическим выразительным средствам языка, занимающим промежуточное положение между лексическими и синтаксическими выразительными средствами» [35; с. 2; 36; с. 14].

Последующее развитие вопроса о роли языкового повтора в художественном тексте было достигнуто в 60-е гг. XX в. А. И. Аникин обратился к теме значения и свойств однокоренных слов в создании связной речи. Он выдвинул утверждение о том, что языковые единицы с одним и тем же корнем способствуют выражению разных смыслов и экспрессивно-стилистических связей и отношений смежных предложений, сообщающих единую мысль в ее расчлененном виде.

Отдельный интерес представляют работы, связанные с исследованием данного приёма в художественном языке конкретного писателя. Например, исследование повтора как стилистической категории в творчестве Ф. М. Достоевского [52] или исследование дистантных повторов в творчестве К. Г. Паустовского [57].

О.И. Фонякова определяла лексический повтор как «прием словоупотребления, состоящий в неоднократном использовании одной и той же лексической единицы в слитном, контактном или раздельном синтаксическом контексте с определенной структурно-художественной функцией» [61; с. 58]. И. М. Астафьева [3] брала на рассмотрение также повтор и в научном языке, что дало ей возможность дать объективную характеристику стилистической функции языкового повтора как приёма художественной выразительности. И. З. Тарасинская в своей научной работе обратилась к дистантному повтору [57].

Конец XX в. ознаменован появлением в лингвистике тенденции, взявшей курс от изучения корневых повторов на исследование структурной мотивации языкового повтора [7; с. 21]. Вместе с этим оба

направления в изучении языкового повтора располагают «системными потенциями для создания спаянности текста, причем потенциальные функции словообразовательных связей в тексте выводимы из словообразовательного значения» [43; с. 9]. Среди значимых исследований конца XX в., связанных с изучением текстовых функций деривационных единиц, определённый интерес вызывает работа Е. В. Кечик [29], рассматривающая роль словообразовательного повтора в конструкции художественного текста.

Современная лингвистика отводит главное место изучению семантического повтора, вызванное подъёмом в области исследования функционально-прагматической концепции текста. Например, И. Н. Чеплыгина считает, что «прагматическое значение семантического повтора заключается в отражении действительности, а также в стремлении актуализировать, усилить смысл повторяемого компонента» [68; с. 14].

Интерес к языковому повтору со стороны исследователей этого изобразительного средства берёт своё начало ещё со времён античности. Вместе с развитием языкознания и литературоведения повышается интерес в изучении повтора со стороны лингвистов и литературоведов. В XIX в. дискуссии о свойствах языкового повтора приводит к признанию его как сильного средства художественной выразительности. Это признание способствует значительному подъёму в использовании повтора в произведениях литературы модернизма XX в.

И в дальнейшем частое применение повтора в художественной литературе подогрело интерес к данному приёму среди филологов и лингвистов, которые увидели необходимость в том, чтобы анализировать его во всевозможных аспектах.

1.2. Сущность используемых терминов

Из-за широкого применения термина «повтор», который является основополагающим понятием для других, схожих с ним, явлений,

исследователи вводят для разграничения понятия: «повторение», «удвоение, «редупликация» и «повторная номинация».

Термины «повторная номинация», а также «повторение» используются среди небольшого количества исследователей. Например, Н. Н. Добронравова указывает: «Повторная номинация служит для обозначения дистантных повторений, усиливающих утверждение, волеизъявление, а повторение является частным случаем повторной номинации, это наименование ранее обозначенного в тексте денотата: лица, предмета, действия, качества» [24; с. 149]. В основном понятия «повторения» и «повтора» используются исследователями в качестве синонимов.

А. Б. Шапиро вместе с «повтором» в своих работах использовал понятие «удвоения»: «двукратное повторение каких-либо единиц языка в рамках одного высказывания» [70; с. 30].

Л. П. Боровкова под редупликацией подразумевает двойные контактные повторения вроде «дзинь-дзинь», «еле-еле», «фокус-покус», «так-сяк». «Редупликация» в Большом энциклопедическом словаре «Языкознание»: «Редупликация – фонеморфологическое явление, состоящее в удвоении начального слога (частичная редупликация) или целого корня (полная редупликация). Предельный случай редупликации – удвоение всего слова («белый-белый»); образование таких форм смыкается со словосложением» [47; с. 408]. Л. П. Боровикова считает, что «редупликация привлекает к себе внимание повышенным эмоциональным воздействием на слушателя / читателя и именно поэтому была взята на вооружение стилистами» [6; с. 30].

Для определения повтора в лингвистике зачастую используют и другие термины: эпифора, анафора, избыточность, гиперхарактеризация, плеоназм, тавтология и др. В основном данные термины имеют определённые ограничения при употреблении. Термины «тавтология» и «избыточность» применяют в случаях бессодержательного,

бессмысленного повтора, который совсем не влияет на выразительность художественного текста. Наименования «плеоназм», «эпифора» и «анафора» свойственны при стилистическом или литературоведческом анализе текста. Понятие «гиперхарактеризации» слишком громоздко, и зачастую не отображает полностью суть характеризуемого явления.

Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев в своём словаре литературоведческих терминов стоят на позиции широкого толкования языкового повтора и обозначают различные стилистические фигуры, образуемые на основе повтора: «К стилистическим фигурам добавления относятся разного рода повторения: удвоение («Мечты, мечты, где ваша сладость?»), анафора («Клянусь я первым днем творенья, / Клянусь его последним днем!»), эпифора («Струится нетихнувший дождь, томительный дождь»), кольцо («Мутно небо, ночь мутна»), эпанафора (стык) – повторение конца фразы или строки в начале следующей («О, весна без конца и без краю – без конца и без краю мечта!»). К синтаксическим фигурам повторения относят также синтаксический параллелизм, то есть повторение не слов, а синтаксической модели («Уланы с пестрыми значками, драгуны с конскими хвостами...»)» [58; с. 353]. Анафора и эпифора относятся к полиптомам, то есть это повтор одной формы или различных форм одного и того же слова.

Авторы данного словаря признают, что ««из стилистических фигур, относимых в неудачно выделяемую группу «созвучия», известны так называемая «анноминация», – соединение слов одного корня, но грамматически различных («Бегут, меняясь, наши лета, меняя все, меняя нас»), антанакласис – повторение слова в различных значениях («супруга одна в отсутствии супруга»)» [58; с. 353-354].

Л. И. Тимофеев и Тураев в своём словаре относят к повтору также термин «градация» и «хиазм»: «Градация («Не час, не день, не год уйдет») и хиазм – перевернутый параллелизм («Одни едят, чтобы жить, другие живут, чтобы есть»). Хиазм не может вырваться за пределы тех

словоформ, которые указаны в первой части этого приема, он способен лишь варьировать форму словоизменения внутри одной парадигмы («жить – живут; есть – едят»). [58; с. 353-354].

Подводя итог, можно сказать, что в науке используется широкое и узкое определение языкового повтора. Узкое понимание повтора – это двукратное повторение одинаковых словоформ определённого слова (красный-красный; бежал, бежал; чернее чёрного и проч.) Сторонники широкого понимания при определении повтора указывают а возможное дистантное повторение схожих единиц на различных языковых уровнях, т.е. повторы звуков при фонетическом повторе или предложений при синтаксическом повторе. В данной работе под термином «повтор» подразумевается средство художественной выразительности, при котором как минимум дважды повторяется определённая языковая единица одного из лингвистических уровней (фонетический, лексический, морфемный, синтаксический) в пределах строки, строфы, одной и нескольких частей или же всего произведения.

Классификация повторов и их функции

В науках, связанных с изучением художественной литературы, имеются различные классификации повторов, в которых повторы разделяются по всевозможным основаниям.

З. П. Куликова разделяет повторы таким образом: материально выраженные, к ним она причисляет повторы словообразовательного, синтаксического, морфологического, фонетического, лексического уровня языка и повторения материально не выраженные, к ним она относит гипогиперонию, синонимию и антонимию[34; с. 38].

Фонетический повтор (или же звуковой повтор) характерен для поэтических произведений и поэтической речи. О данном приёме писал ещё в своё время М. В. Ломоносов, отмечая особенности использования звуков в речи: «В российском языке, как кажется, частое повторение а

способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; учащение письмен и, е, ю – к изображению нежности, ласкательности, плачевных или малых вещей; через я показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; через о, у, ы – страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боязнь и печаль» [38; с. 241].

Выделяют следующие фонетические повторы: ассонанс, аллитерация, паронимическая аттракция, а также различные повторения слогов и звукосочетаний.

Рифму также относят к поймам в поэтических произведениях, рифма имеет важную роль: она акцентирует внимание на ритме произведения и вместе с этим отсылает нас к предыдущей информации.

Г. В. Векшин достаточно подробно описал перспективы звуковых повторов в области смыслообразования. По его мнению, необходима иерархия функций фонетического повтора, где базисным будет экстрасегментно-организующая функция, главные проявления которой: усиление связности текста, расподобление, соединение, обособление, разделение. Г.В. Векшин считает, что фонетические повторы, реализуя представленные функции, «обеспечивают свой статус композиционного средства текста»[12; с. 282].

В. П. Москвин [41, с 63-68] изучал повторные номинации и предложил данную классификацию функций фонетических повторов:

1) эвфоническая функция – благозвучность речи благодаря фонетическим повторам. Данная функция выполняется с помощью ритма и рифмы поэтического произведения. Ю. М. Лотман считал, что повтор семантически разных языковых единиц при тождестве большинства звуков произведение становится благозвучнее и музыкальнее[39; с. 236];

2) смысловая функция – повтор актуализирует и акцентирует смысл ключевых и значимых слов, выделяя основную мысль текста;

3) игровая функция – данная функция звуковых повторов в основном

представлена в скороговорках;

4) изобразительная функция – подчёркивает содержание, увеличивает экспрессию в произведении;

5) интегративная функция – поддерживает ассоциативные и синтаксические связи между словами. Данная функция помогает осуществить связь между субъектом и предикатом;

6) звукоподражательная функция – использование в художественном произведении сочетания фонем, напоминающих об изображаемом явлении.

Подчёркивая важность звуковых повторов, исследователи отмечают, что не стоит пытаться с помощью них объяснить смысл произведения: «только взаимодействие всех компонентов речи может объяснить в каждом данном случае в определённом тексте её звуковую организацию»[59; с. 54]

Термин «паронимическая аттракция» можно считать за основообразующим для обозначения такого понятия как фонетический повтор. Аллитерация и ассонанс между собой отличаются лишь специфичностью элементов и деталей при формировании звуковой образности (аллитерация – повторение согласных звуков, ассонанс – гласных), но весь процесс формирования образа протекает одинаково для этих двух приёмов с помощью применения тождественно употребляемых фонем, вызывающих у читателя на уровне его подсознания какие-то определённые образы, исходя из их звучания.

Исследователь З. П. Куликова вслед за Л. В. Зубовой понимает термин «паронимическая аттракция» как «фонетический повтор с элементами семантического переосмысления»: «Все древности, кроме: дай и мой, / Все ревности, кроме той, земной, / Все верности, – но и в смертный бой / Неверующим Фомой». Этот прием придает стихотворению не только особую лиричность, напевность, но и расширяет смысловые связи за счет столкновения слов-паронимов, создает эффект

неожиданности» [34; с. 51].

Понятие «паронимическая аттракция» многими рассматривается по-разному, и зачастую эти мнения расходятся между собой. Данный термин имеет достаточно широкое толкование как основообразующий приём, который актуализирует смысловую схожесть между художественными образами посредством фонетического (звукового) повторения. И при этом в объём этого понятия входят термины ассонанс и аллитерация.

Словообразовательный, или морфемный, повтор – разновидность языкового повтора, при котором как минимум дважды повторяются слова, созданные по одной словообразовательной модели, то есть происходит повторение каких-то отдельных и конкретных морфем. Данная разновидность повтора изучена в различных аспектах и достаточно подробно, лингвисты интересовались тем, как происходит взаимодействие словообразования с другими уровнями языка. Множество исследований связано с изучением словообразования и синтаксиса [26,51]. Исследователи работают в направлении изучения влияния словообразования на художественные произведения ([18,35] и многие другие).

Словообразовательный, или морфемный, повтор реализуется в двух видах: в лексически мотивированных (повтор корней) и в структурно мотивированных (повтор суффиксов и приставок). Корневой повтор, в отличие от приставочных и суффиксальных, выполняющих в основном текстоорганизующую функцию, передаёт с наибольшей силой и интенсивностью основной смысл произведения.

Аффиксальный повтор – это повторение слов, имеющих одинаковые аффиксы, несущих своё собственное значение:

- суффиксы со значением лица по принадлежности к какому-либо свойству или особенностям характера,
- префиксы со значением отсутствия или недостатка чего-либо,
- суффиксы со значением лица по характеру того действия, которое

лицо выполняет,

- суффиксы с уменьшительно-ласкательным значением,

- префиксы со значением невысокого различия в степени проявления признака.

Подводя итог, можно выделить основные функции морфемных повторов: благозвучие, эмоциональное усиление, уточнение морфемной семантики, а также выражение смысловых и сущностных взаимосвязей между языковыми единицами.

Самым известным, частоупотребляемым и распространённым является **лексический** повтор, изучению которого посвящено множество исследований [37,55,56,49]. При формировании теоретической базы данного вида повтора лингвисты делают упор на исследовании семантики, места и выполняемых функций повторяемых единиц в составе высказывания. Р. А. Лепина даёт определение понятию повтора, исходя из его принадлежности к лексическому уровню, она отмечает то, что повтор – как минимум двукратное употребление в определённом высказывании словосочетания или слова в различных формах [37; с. 15].

Лексические повторы относят к приёмам, которые оказывают воздействующую коммуникацию, и вместе с этим являются приёмом экспрессивного выделения. Различные лингвисты акцентируют внимание на экспрессивную функцию данного повтора в поэзии: «Лексический повтор устанавливает своеобразную переключку экспрессивной данности повторяемого слова с общим мотивом всего стихотворения. Всё это ведёт к тому, что в поэтическом тексте объективируется тот или иной настрой душевного состояния, лирического волнения, гражданского пафоса, и т.п.» [31; с. 58].

Исследователь А. П. Сковородников выдвинул утверждение о том, что повтор лексического вида «в смысле экспрессивной стилистико-синтаксической единицы (приема) отличается факультативностью, т.е. необязательностью повторения элемента с точки зрения передачи

основной, предметно-логической семантики высказывания», однако «избыточность конструкций с позиционно-лексическим повтором оправдана, так как связана с выражением дополнительной информации («сверхинформации») экспрессивного характера» [54; с. 109].

В [56; с. 57]. Можно отметить, что, во-первых, лексическое повторение служит приёмом экспрессивного выделения в произведении, а, во-вторых, благодаря повтору в тексте автор создаёт особую игру слов, при этом привносит новые, дополнительные смыслы и образы.

Повтор в плане членения предложения представлен исследователями как значительное средство связи между высказываниями: : «Такой способ связи способствует компактности, компрессии текста, его рациональному построению, позволяет обойтись без сложных описательных оборотов. Использование лексического повтора придаёт речи точность, ясность, стройность. Повтор какого-либо слова – это наиболее прочная и надёжная связь между предложениями» [56; с. 53]. Здесь можно сказать, что лексические повторы выполняют связь с предыдущей информацией, а также предваряют новую, неизвестную информацию, выполняя при этом роль своеобразного «перекидного моста».

Лингвисты также подчёркивают текстообразующую функцию лексических повторов, отмечая, что употребление какой-нибудь языковой единицы по сути является средством связи в различных высказываниях: «повторы тематически и грамматически связывают компоненты высказываний, межфразовых единств» [10; с. 56].

Стоит учитывать расположение лексического повтора в тексте. По этому критерию их разделяют на контактные и дистантные. Контактные повторы осуществляют употребление слов и словосочетаний, которые расположены достаточно рядом. Дистантные же повторы находятся друг от друга на достаточном расстоянии, они отделены одним словом, предложением или группой слов. Чередование этих двух видов лексического повтора с помощью одних и тех же слов или словосочетаний

называют регрессией.

Некоторые исследователи относят повторение одной части речи, форм глагола и т.д. к отдельной категории **морфологического** повтора, при этом подчёркивают его зависимость от лексического и синтаксического повтора, с помощью которых он зачастую и реализуется. Множество лингвистов не отделяют повтор частей речи в особую категорию, а относят их в разряд лексических повторов, соответственно эти повторы именуется по повторяемой части речи: субстантивные, глагольные, адъективные, местоименные, наречные, повторения служебных частей речи. В данной работе повтор частей речи будет относиться к отдельной категории морфологического повтора.

В конце XX – начале XXI в. лингвисты [2, 4, 53, 67, 68] занялись подробным исследованием **семантических** повторов. Давая обозначение этому понятию в своих лингвистических работах, исследователи трактуют и понимают семантических повтор по-разному. Часть лингвистов обозначает функцию семантического повтора в «отражении действительности, а также в стремлении актуализировать, усилить смысл повторяемого компонента» [67; с. 14]. Исследователь И. В. Арнольд понимала семантические связи данного вида повторов, как взаимоотношения языковых единиц, при котором «они обладают какими-то общими свойствами, позволяющими им выполнять одинаковые функции» [2; с. 42]. И. В. Арнольд считала повтор стилистическим средством, которое присуще именно поэзии, а также выполняющим усилительно-выделительную функцию [2; с. 41]. Исследователь Е. В. Афанасенко выделяет следующие явления семантических повторов: 1) понятие «семантической эквивалентности», при которой имеет различие внешняя форма языковых единиц, но при этом можно заметить их семантическую близость; 2) такие элементы, имеющие между собой совпадение во внешней форме и в своём содержании [4; с. 41].

Лингвисты считают, что семантический повтор занимает важное

место в политическом дискурсе, осуществляя суггестивную функцию, то есть выполняют роль приёмов для убеждения слушателей, оппонентов и воздействия на них. По мнению З. П. Куликовой семантический повтор является одним из самых сложных явлений, которые не выражены материально. Данный повтор воспринимается как неявный и осуществляется на как минимум двукратном употреблении антонимичных или синонимичных слов и словосочетаний [34].

Синтаксический повтор (или параллелизм) – это повторение одинаковых синтаксических конструкций или отрезков речи. Современная лингвистика не имеет общепринятого определения синтаксического повтора, данный термин применяется в различных сферах филологии – в синтаксисе, поэтике, стилистике. Например, Р. О. Якобсон изучал синтаксический повтор как поэтический приём древней фольклорной поэзии [73; с. 99 - 132]. М. Л. Гаспаров понимал под синтаксическим повтором средство особого синтаксического конструирования поэтической речи, в которой данный приём подчёркивал её членение [16; с. 33]. Исследователь Е. А. Осокина считала синтаксический повтор поэтическим средством и принципом создания художественного текста. Н. И. Формановская понимала под синтаксическим повтором средство экспрессивного синтаксиса, который лежит в основе построения различных стилистических фигур [62]. В сфере функциональной стилистики синтаксический повтор интересует лингвистов как уникальное средство конструирования художественной, научной, а также публицистической речи [50]. Синтаксический повтор рассматривается в ряду различных приёмов как средство связи предикатов в составе сложных предложений или же как средство связи простых предложений в тексте [56; с. 9]. Общее мнение лингвистов сходится в том, что синтаксический повтор (или параллелизм) – явление, свойственное всем поэтическим произведениям. Именно синтаксический параллелизм воплощает поэтическую функцию во всех лингвистических аспектах:

композиционном, семантическом, а также экспрессивном [33].

Исследователь Д.Н. Шмелёв определил симметричные и асимметричные синтаксические конструкции. Симметричные конструкции основаны на связи повторений схожих морфологических форм в тех же синтаксических отрезках [71]. Обращение к подобным синтаксическим построениям свойственно для поэтических произведений старших символистов – для Г. В. Иванова, И. Северянина и Н.С. Гумилёва, их синтаксис лингвист М. В. Панов определил как геометрический [44; с. 101]. Симметричные построения можно найти у поэтов более позднего периода (например, Д. Самойлов и Н. Глазков). К построениям асимметричным Д. Н. Шмелёв зачислил такие, где синтаксический повтор, произведённый ранее, был нарушен, но при этом прослеживается связь с предшествующими высказываниями.

Ю. Н. Власова определяет три группы синтаксического параллелизма с позиции симметрии и асимметрии: 1) «синтаксис равновесия» («эквilibра»), который можно отнести к симметрии, среди них: полисиндетон, цепной повтор, дистантный повтор, эпифора, анафора, хиазм, асиндетон и многие другие; 2) «синтаксис нарушенного равновесия» – это инверсия (или «дезэквilibра»), а также парцелляция (расчленение единого и связного по интонации текста на самостоятельные его сегменты), риторические вопросы, эллипсы и другие; 3) «биполярные повторы» – повторы, которые занимают промежуточную позицию между двумя первыми видами синтаксических повторов, к ним относят: антанаклазу, зевгму, а также некоторые другие фигуры [14].

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что синтаксический параллелизм делится на повторение словосочетаний и предложений, на лексико-синтаксические повторения, анафоры, эпифоры, симплоки и кольцевые повторения внутри сложного синтаксического текста.

Подробное изучение структурно-семантического процесса, определяемого как сложное синтаксическое целое, предоставил

исследователь И. С. Папуша, она отмечает то, что наиболее детальный анализ языковых единиц, которые применяются автором художественного произведения, возможен только при «полевом подходе», потому что именно такой подход предоставляет возможность обнаружения системной организации языка. Система определённых языковых средств, значимых в художественном произведении, получила определение гермы, а взаимосвязь этих герм позволяет раскрыть замыслы, заложенные автором произведения: «Звук, морфема, слово, словосочетание, синтаксический оборот и т.д. реализуются в герме сложного синтаксического целого и аккумулируют через свои языковые категории и грамматические показатели замысел автора, отражаемый в поле языкового напряжения сложного синтаксического целого» [45, с 226].

Повтор может находиться не только внутри одного произведения, но и между разными произведениями. Из подобного явления и появились **межтекстовые** и **интертекстуальные** повторы. Между тем автор произведения способен повторять слова и различные словесные конструкции, встречаемые в его текстах, как в сверткесте или в гипертексте [40], а также он способен употреблять лексемы и образы, почерпнутые из произведений совершенно других авторов (подобное зачастую называют реминисценцией). Имеется различные подходы к определению такого явления как «интертекстуальность». В одном из них интертекстуальность понимается не как схожий признак всех произведений, а чисто индивидуальное явление, свойственное одному тексту [32, 60, 69].

Выводы по первой главе

Изучив различные работы, связанные с таким средством художественной речи, как повтор, мы пришли к выводу, что

лингвистами установлен факт того, что повтор – это явление, которое присуще любому произведению, тексту, а также речи. Если в

письменной речи повтор выполняет экспрессивно-выделительную функцию, то в разговорной речи он зачастую избыточен, а порой и вовсе бессодержателен. Вместе с этим повторение слов и различных синтаксических конструкций напрямую связаны с особенностями мышления и характера автора речи или текста. В художественных текстах повтор зависит непосредственно от замысла автора.

Виды повторов разграничены по общим основаниям: при формальном основании выделяются полные и частичные повторы; при композиционном основании предполагается присутствие контактных и дистантных повторов; поуровневое положение позволяет делить повторы по лингвистическим уровням: семантические, морфологические, фонетические, синтаксические, лексические.

Лингвистикой изучено огромное количество всевозможных позиций касательно функций повтора. В данной квалификационной работе признаём, что повтор - неотъемлемая часть поэтической речи. Функциональные возможности повтора множественны и напрямую связаны с художественными задумками автора.

Анализ различных работ показывает, что определений языкового повтора огромное количество и многие из них дают противоречащие между собой определения такого явления, как повтор. Можно с уверенностью сказать, что единого и общего понимания проблемы в определении языкового повтора ещё не существует, и это всё требует дальнейшего изучения, в том числе в области анализа идиостиля авторов. Всё это подтверждает актуальность изучения теоретических основ языкового повтора, в частности подтверждается актуальность данного исследования. В этой работе обозначена актуальность и необходимость анализа повторяемых языковых единиц, которые дают возможность определить важные доминанты, являющиеся неотъемлемой частью идиостилистического пространства поэта.

В первой главе мы определились с тем, что именно понимаем под

таким понятием как повтор, отделили его от синонимичных терминов, а также выяснили виды языковых повторов и их функции в художественном тексте.

ГЛАВА 2. ПОВТОР В ПОЭЗИИ В.В. МАЯКОВСКОГО

2.1 Фонетические повторы

Проблема звуковых повторов в стихе основательно изучена отечественным литературоведами и лингвистами. Характерное для поэтической речи многообразие разнородных фонетических тождеств определяет широту соответствующего терминологического аппарата в теории стиха. Для обозначения разных типов фонетических повторов используются традиционные термины (рифмы, аллитерация, ассонанс, инструментовка, эвфония), так и понятия, разработанные современными научными школами (фонетическое значение, паронимическая аттракция)

Наиболее детально изученной разновидностью звукового повтора является рифма. Её первостепенная роль в русском стихе вообще и в поэзии В.В. Маяковского в частности переводит рифму в разряд тем для отдельной работы. Серьёзность и доскональная разработанность проблемы рифмы позволяет оставить её за пределами данного квалификационной работы и сосредоточиться на изучении широчайшего спектра звукописи в стихе В.В. Маяковского.

Звукоподражательные окказиональные фонемы

Несмотря на обилие научных работ, посвящённых фонике поэтической речи, до сих пор не прояснённым остаётся вопрос лингвистической специфики звука в стихе. Очевидна необходимость выявления тех особых свойств, которые отличают фонетику стиха от фонетики естественного языка и практической речи. На других уровнях звуковой организации – метрическом, интонационном, эти отличия на поверхности (в повседневной коммуникации мы не говорим четырёхстопным ямбом или акцентным стихом, при помощи избыточной паузирования не дробим речевой поток на соизмеримые отрезки и уж тем более не делим, подобно Маяковскому, эти отрезки на полустрочия). На

уровне звуковых повторов лишь рифма легко обнаруживает свою оппозиционность по отношению к естественному языку (в обиходной речи рифма если и появляется, то случайный характер). Другие случаи фоники (например, аллитерация, ассонанс) не столь явно противопоставлены внехудожественной коммуникации. Их эстетическая самобытность нуждается в теоретическом обосновании.

Последовательную концепцию семантики звуковых повторов разработал Ю.И. Минералов. Учёный отметил, что звукопись в поэтической речи построена, как правило, на воспроизведении не одного, а нескольких тождественных звуковых сегментов. Подчеркнув, что наименьшей значимой единицей языка является морфема, автор предложил рассматривать смысловой потенциал звуковых повторов не на фонетическом, а на морфемном уровне. На материале произведений Г.Р. Державина и В.В. Маяковского специалист проанализировал семантику фонетических подобий в стихе и пришёл к выводу, что повтор двух и более звуков (фонем) приводит к образованию особой целостной единицы «окказиональной морфемы», которая определяет существенные отличия звукового строя стиха от фонетики обиходной речи. «...Особая функциональная система, которую представляет собой поэтический слог, сложным образом трансформирует морфему»[42; с. 268] в качестве одного из примеров Ю.И. Минералов приводит знаменитые строки В.Хлебникова, которые в своё время анализировал ещё В.В. Маяковский.

«Леса лысы,

Леса обезлосили. Леса обезлесили» [42; с. 280].

По мысли учёного, слова «лес-лыс-лось», не являющиеся в современном русском языке однокоренными, как будто приобретают этимологическое родство в индивидуально-авторской интерпретации.

Фонемные комплексы (лес-лыс-лос-лис) представляют собой окказиональную морфему, функционирующую только в поэтических стилях, принимающую на себя особое поэтическое значение, и резко

противопоставляющую звучание цитированного фрагмента звучанию обиходной речи (в повседневной коммуникации подобная нарочито условная звукопись, разумеется, выглядела бы неуместной)

Концептуальной базой данной главы является традиционная фонологическая модель Н.С. Трубецкого, согласно которой каждый звуковой сегмент русского языка представляет собой колонку признаков значений. Например, русский звук [с] имеет такое признаковое описание: /согласный, шумный, фрикативный, дентальный, глухой, непалатализованный/. Один из признаков являются различительными, тогда как другие – неразличительными. Различительность признака оценивается применительно к данному сегменту и к данной позиции. «Фонема есть совокупность различительных признаков звука, или та часть признаковой колонки, которая остаётся после исключения неразличительных признаков [30]. Примеры участия в одном звуковом повторе цепочек звуков, представляющих в языке разные фонемы, даёт основания полагать, что признаки фонем, которые в языковом коде являются различительными, перестают быть таковыми в некоторых случаях звукописи в стихе.

Прежде чем проверить теоретические построения на художественном материале, условно разделим фонетические повторы на две категории: звукоподражательные и звукосимволические. Звукоподражательные основываются на имитации средствами поэтической речи звукового кода внехудожественной или даже внеязыковой действительности и напоминают имеющий место в языке особый класс звукоподражательных слов типа «мяукать», «хрюкать» (ср. «Чуть слышно бесшумно шуршат камыши» – у К.Д. Бальмонта). Звукосимволические повторы не направлены на какой-либо конкретный объект, а лишь воспроизводят наиболее выразительный, с точки зрения автора, звуковой комплекс и не поддаются однозначному толкованию. Как и любой символ, подобные фонетические тождества неисчерпаемы в своих значениях и

выражают неуловимый и трудноопределимый особой поэтический смысл (см. приведённый выше пример из стихотворения В.В.Хлебникова).

Понятия подражания и символизации применительно к поэтической семантике восходят к трудам античных мыслителей Аристотеля и Платона. Диалектика этих явлений на уровне звуковой ткани стиха также неоднократно рассматривались в научной и критической литературе. Так, В.В. Маяковский, рассуждая в статье «Как делать стихи?» об инструментовке поэтического текста, выделяет именно эти два типа звуковых повторов. Автор нетерминологически употребляет понятие аллитерации в широком смысле, применительно к звукописи вообще. Звукоподражательные фонетические тождества удостоены в этой работе резко отрицательной оценки. «Можно прибегать к аллитерации для простой игры словами. Для поэтической забавы; старые (для нас старые) поэты пользовались аллитерацией главным образом для мелодичности, для музыкальности слова и поэтому применяли часто наиболее для меня ненавистную аллитерацию – звукоподражательную»[1]. Не принимая в манифестах «звукоподражательную аллитерацию», поэт не отказывается от неё в художественной практике. Более лояльно В.В. Маяковский относится к звукосимволическим фонетическим подобиям, не называя их так, но очевидно, имея в виду именно эту разновидность звукописи: «Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова»[1]. «Подчёркивая» важное для него слово, создавая окказиональную морфему, поэт выходит за пределы общеязыкового смысла к особому окказиональному, символическому значению.

Теперь рассмотрим случаи разновидностей звуковых повторов в произведениях В.В. Маяковского. Сначала обратимся к образцам звукоподражания. Несмотря на заявленное в манифестах резко отрицательное отношение поэта к звукоподражательным повторам, автор систематически использовал их в художественной практике, например:

«Что вы МяМлите, МаМа, Мне?» [1]

(«Мама и убитый немцами вечер» 1914 г.)

Здесь имитируется звучание невнятной речи. Звукоподражательный эффект создаётся за счёт цепочки звуков «[мам – м'ам]», которая и складывается в окказиональную морфему.

При рассмотрении окказиональной морфемы неизбежно встаёт вопрос о её структуре. Похоже, в составе подобных морфем имеет место определённая звуковая доминанта, компонент, принимающий на себя основную смысловую нагрузку.

В строке «Что вы мямлите мама мне?» в окказиональной морфеме [мам – м'ам] такой доминантой, скорее всего, является цепочка звуков [м']- [м]- [м]- [м]. Окказиональный смысл поэтической фразы изначально задан звукоподражательным словом «мямлить», и далее подчёркнут звуком [м] в словах «маме» и «мне». Звуковая доминанта основана на сочетании звуков [м'], [м]. Интересно, что в русском языке эти звуки относятся к разным фонемам, воспринимаются как противопоставленные по признаку твёрдости/мягкости, являющемуся различительным. (Такое противопоставление, к примеру, позволяет нам отличать друг от друга слова мыл-мил). В рассмотренной цитате нивелируется противопоставление этих звуков, и подчёркивается их общность по признакам назальности и лабиальности. Повтор носовых губно-губных звуков [м], [м'] как нельзя лучше подходит для имитации невнятной, «мямлящей речи», о чём свидетельствуют их артикуляционные характеристики. Так, назальность и в русской фразеологии выступает в качестве одного из признаков речи, затруднённой для восприятия (ср. напр. «что ты там мямлишь себе под нос?»). Губы – орган речи, принимающий участие в имитации невнятицы не только в этой, но и в других аналогичных идиомах (ср. близкий по месту образования звук [б] в слове «бубнить».) Есть основания полагать, что звук [а] в данном случае выполняет вспомогательную функцию по отношению к доминанте. На его

месте мог быть любой другой гласный (как, например, [y] в слове «бубнить»), он лишь подкрепляет звук [a], уже прозвучавший в слове «мямлить» и заостряет внимание читателя(слушателя) на звуковом повторе, как будто «цементируя» его окказиональную морфему. Итак, фонологическая доминанта в звукоподражательном фрагменте стихотворения «Мама и убитый немцами вечер» складывается из согласных звуков.

Далее разберём несколько иной пример, когда в воспроизведении звукового кода внехудожественной действительности доминируют гласные звуки. Такое явление было обнаружено в стихотворении «Кое-что по поводу дирижёра». Для удобства процитируем не только собственно звукоподражательную строку, но и ближайший контекст.

«В самые зубы туше опоенной
Втиснул трубу, как медный калач,
ДУл и слУшал – раздУтым УдвОенный,
Мечется в брюхе палач» [1].

(«Кое-что по поводу дирижёра» 1915г.)

Здесь в гиперболизированном виде воспроизводится звучание трубы. В структуре окказиональной морфемы [д(во)ул] в качестве доминанты выступает цепочка гласных [y]- [y]-[y]-[o]. Составляющие эту цепочку звуки [y], [o] в языке представляют разные фонемы, так как противопоставлены по признаку подъёма ([y] – верхний, [o] – средний). В стихотворении В.В. Маяковского звукоподражательная функция, которую выполняют эти звуки, нейтрализует противопоставление по признаку подъёма и подчёркивает их близость по признаку ряда (оба относятся к заднему ряду). В количественном отношении в рассмотренной цепочке не случайно преобладает [y]. В силу своих артикуляционных характеристик этот звук и в повседневной речи нередко используется для имитации гула, дуновения ветра, духовной музыки(уже в самой внутренней форме соответствующих слов звуку [y] справедливо принадлежит не последняя

роль). В аналогичных целях носители русского языка зачастую используют и звук [o]. Признак заднего ряда сообщает фонации некоторую гулкость, располагает к имитации приглушённых внеязыковых звуков. Непосредственное участие в звукоподражательном фрагменте стихотворения «Кое-что по поводу дирижёра» принимает также согласный звук [д]. Почему же не цепочку [д]- [д]- [д] в словах «дул», «раздутым» и «удвоенный», а звуки [y]-[y]-[y]-[o] кажется резонным считать доминантой фрагмента? Важно подчеркнуть, что взрывность [д] даёт возможность использовать его при имитации любого резкого внеязыкового звука. Всё же гласные [y], [o] по своим артикуляционным характеристикам ближе к звучанию духовых инструментов. Возможно, звук [д] подкрепляет характерную для этого стихотворения гиперболизацию. Музыка не просто гулко звучит в регистре [y]- [o], а сопровождается резкими взрывами [д], выражая таким образом предельную экспрессивность стихотворения.

Появляются основания ввести в научный обиход новую категорию, отражающую сущность фонологической доминанты звукоподражательных стихотворных фраз. По аналогии с предложенным Ю.И. Минраловым термином «окказиональная морфема», в своей работе А.В. Пашков называет новую категорию «окказиональной фонемой» [46].

Таким образом, цепочки звуков [м']- [м]- [м]- [м] в строке «Что вы мямлите мама мне» и [y]- [y]-[y]-[o] в строке «Дул и слушал раздутым удвоенный» можно рассматривать соответственно в качестве примеров согласной и гласной окказиональных фонем.

В приведённых выше примерах звукоподражательная функция звуков во многом определяется манерой декламации. Если при устном прочтении не выделять интонационно звуки [м] – [м'] в строке «Что вы мямлите мама мне» и звуки [y]-[o] в строке «Дул и слушал раздутым удвоенный», звукоподражание может укрыться от внимания слушателя. Должно быть, при чтении с листа не всякий воспринимающий расшифрует интенцию автора. Иначе говоря, окказиональная фонема с интонационным

варьированием, которое поэт подчёркивал в статье «Как делать стихи?».

Звуковой повтор как подготовка к рифме

«Отношение Маяковского к звуковой стороне слова, – пишет Н.И.Харджиев, – во многом определяется эстетикой футуристов. Установке символистов на «музыкальную» аллитерацию футуристы противопоставили свое понимание «фактуры слова» и начали широко применять аллитерацию шумовую (со звуками ж, ш, х, ц, ч)» [64]

Для раннего творчества В.В. Маяковского характерно применение звуковых повторов, близких к звукоподражательной, на основе подобных повторов созданы произведения «Шумики, шумы, шумищи»(1913) и «Адище города»(1913).

Н.И. Харджиев утверждает, что «Маяковским создана новая форма аллитерации экспрессивной, в которой корреспондирующие шумные согласные как бы аккомпанируют гневно обличительной интонации» [64].

«**Ч**ерез **ч**ас отсюда в **ч**истый переулок

Выте**ч**ет по **ч**еловеку ва**ш** обрюзг**ш**ий **ж**ир» [1].

(«Нате»)

У Харджиева также можно прочесть, что «ни один русский поэт до Маяковского не применял с такой настойчивостью и последовательностью сплошные повторы согласных шумового тембра» [64] Помимо этого автор отмечает, что повтор сонорных согласных, которые являлись особенностью поэзии символистов, в творчестве В. Маяковского мало заметен и всегда даётся на фоне шума. Свои умозаключения о звуковой выразительности произведений Маяковского Н.И. Харджиев оканчивает тезисом, что «уже в раннем творчестве Маяковского система звуковых повторов строилась на принципах диаметрально противоположных аллитерационной системе Бальмонта – Северянина и приближалась к системе звуковых метафор, которую разрабатывал... Велемир Хлебников» [64; с. 171].

М.П. Штокмар в своей работе говорит о звуковых повторах внутри строк в произведениях В.В. Маяковского: ««Они (звуковые повторы) выделяют слова, объединенные звуковыми соответствиями, служат своего рода звуковым курсивом для вложенного в них смысла, а иногда рождают новые, неожиданные ассоциации между значениями слов» [72; с. 58].

Например, в поэме «Владимир Ильич Ленин»:

«Тьерами
растерзанные,

 воя
 и стеная,

 тени
прадедов » [1]

Звуковой повтор в данных строчках «тьер – тер». Можно увидеть, что «причастная форма «растерзанные» приобретает новое значение – «растерзанный» – это значит уничтоженный Тьеорм» [72; с. 59].

Одной из интересных особенностей в поэзии В.Маяковского является то, как созвучия фонетических повторов внутри строк служат для подготовки к рифме: ярко выраженные элементы созвучия видны уже в тех словах, которые будут предшествовать слову рифмующемуся, что поможет в итоге усилить звучание рифмы. Об этом писал сам В.Маяковский в своей работе «Как делать стихи?» на примере стихотворения «Сергею Есенину»: «Счастливая рифма найдена... Но вот беда – в слове «трезвость», хотя и не так характерно, как «резв», но все же ясно звучит «т», «сть». Что с ними сделать? Надо ввести аналогичные буквы и в предыдущую строку. Поэтому слово «может быть» заменяется словом «пустота», изобилующим и «т» и «ст», а для смягчения «т» оставляется «летите», звучащее отчасти как «летьить».

И вот окончательная редакция:

Вы ушли, как говорится, в мир иной,

Пустота, – летите, в звезды врезываясь...

Ни тебе аванса, ни пивной –

трезвость» [1; с. 260] .

Нельзя сказать, что в данном случае [ст] и [т'] серьёзно усиливают звучание рифмы, здесь они выступают скорее подмогой из-за неудобного «врезываясь», к которому трудно подобрать чёткую и ясную рифму. Подробнее такое явление подготовки к рифме с помощью фонетических повторов рассмотрим на следующем примере.

«Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зелёный бросали горстями дукаты,
а чёрным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие жёлтые карты»[1]

(«Ночь» 1912)

Стихотворение о второй, ночной жизни города. Город – излюбленный объект и образ в творчестве футуристов, хоть не ими первыми он был облюбован, до них свой взгляд на город успели положить ещё французские поэты-предшественники. Когда часть жителей города отправляется ко сну после трудового дня, другая его часть активизируется, эти люди наполнены энергией и силой, чтобы бодрствовать до самого утра, к тому времени, когда иная часть жителей проснётся и отправится по своим делам и нуждам, и так день за днём, от ночи до утра они будут сменять друг друга. Ночью двери различных заведений будут открыты для гостей, жаждущих различных яств и особенно развлечений, которые ждут их именно в это тёмное время суток. Среди заведений можно узнать образы игорного дома. Очень часто отмечают презрение В.Маяковского к буржуазному обществу, презрение к которому он не раз выражал в своих стихах, хотя нельзя не упомянуть, что при всём этом презрении поэт вполне хорошо уживался в таком мире, если учесть его страсть к картам и особенно к бильярду. Образы, что описывал поэт, он знал из личного опыта.

«Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях синие тоги.

И раньше бегущим, как жёлтые раны,
огни обручали браслетами ноги» [1]

(«Ночь» 1912)

Как уже отмечалось ранее в данной работе, в творчестве Маяковского преобладают шумные согласные в противовес поэтам-символистам с их звукописью сонорных согласных, это можно назвать антонимией шума и голоса (сонорных). В этом стихотворении стоит отметить баланс в аллитерации между сонорными и шумными-шипящими, подобное единение можно объяснить тем, что город ночью хоть и не полностью, но становится тише, дневная суэта уходит прочь, и читатель может распознать среди шумящей какофонии звуков человеческую речь и даже понять её. В приведённой строфе три из четырех рифмующихся слов имеют звук [н], при этом внутри каждой из строк присутствует цепочка [н] и [н'], что послужит усилением для рифм. Также повтор шипящих и сонорных можно объяснить символической связью с самим названием стихотворения, в котором присутствуют [н] и [ч'].

«Толпа — пестрошёрстая быстрая кошка —
плыла, изгибаясь, дверями влекома;
каждый хотел протащить хоть немножко
громаду из смеха отлитого кома»[1].

(«Ночь» 1912)

Данное звуковое единение присуще и следующим строфам. В третьей строфе к шумным шипящим прибавляется [к], которое послужит усилением ко всем четырём рифмующимся словам. Вместо [н] здесь сонорные [л] и [м], которые также усилят рифмы в двух рифмующихся словах «влекома» и «кома». Помимо подготовки к рифме присутствие этих согласных также можно объяснить антонимией шума, представленной в виде движения толпы, сравниваемой с пестрошёрстой кошкой, и вполне выделяемых и членимых голосов, речей и смеха, появляющегося в последней строчке.

«Я, чувствуя платья зовущие лапы,
в глаза им улыбку протиснул; пугая
ударами в жесть, хохотали арапы,
над лбом расцветивши крыло попугая» [1].

(«Ночь» 1912)

В последней строфе роль аллитерации в подготовке к рифме заметно снижается. На месте сонорных согласных здесь [л] и [р], которые присутствуют всего в двух рифмующихся словах «лапы» и «арапы». В антонимии голоса и шума явно преобладает связка сонорных над шумными, шипящими (всего 4 случая против 12). Как токовые звуки шума отсутствуют, есть зовущие лапы платьев, то есть некое олицетворение, а это опять же значит человеческие звуки голоса или смеха, а также хохот арапов. Если в данном стихотворении ещё можно выделить какое-то звукоподражательное значение фонетических повторов, то рассмотрим другие примеры, в которых вряд ли можно отследить столь нелюбимое самим поэтом звукоподражание.

«Вам ли, любящим баб да блюда,
жизнь отдавать в угоду?!
Я лучше в баре блядям буду
подавать ананасную воду!» [1].

(«Вам!» 1915)

В. В. Маяковский отличался среди многих поэтов своей гражданской позицией, сторонник нового, он был человеком, проявляющим явную симпатию к революционным идеям, и презиравшим мещанскую жизнь, для которой характерны мелочность, отсутствие чувства ответственности и совести перед окружающим обществом, а также неимение каких-либо твёрдых убеждений. Поэт считал, что людям нужна серьёзная встряска. Её он устроил своим непримиримым творчеством. Своё стихотворение, написанное в 1915 году, в самый разгар первой мировой войны, он посвятил прожигателям жизни, не имеющим цели в жизни и хоть каких-то

принципов, которые привыкли проводить своё время в праздности, пока их Родина терпела поражение за поражением и несла потери, среди которых были и ровесники обличаемых поэтом мещан. Более удачливые и обеспеченные, нежели те, что оказались в окопах на передовой, эти мещане развлекались по игорным заведениям и ресторанам, танцевали на балах и были в постоянном поиске новых развлечений, чтобы как-то скоротать кутёжные вечера. Обращение лирического героя к безликой толпе состоит из упрёков, он пытается воззвать к их возможному остаткам совести, уличая их за исследованием газет на пример того, кому досталась награда, и не присутствует кто-либо из знакомых в этих списках.

Возмущение героя и его обвинительные интонации лучше всего подчёркиваются повтором в строфе взрывных согласных [б]-[б']-[д]- [д'] и гласными верхнего подъёма [у] и [ju], которые помимо этого вместе с сонорным [л'] и [л] участвуют в усилении всех четырёх рифмующихся слов «блюда»-«угоду»-«буду»-«воду». Стоит также отметить ряд образов с отмеченным выше согласными и гласными звуками, имеющих коннотацию чего-то материального и даже низменного: «блюда»-«блядям»-«в баре»-«в угоду»-«ананасную воду». В последней строфе своими обличениями герой подводит итог, выражая свою ненависть и презрение тем, что лучше обслуживать женщин лёгкого поведения, демонстрируя таким подходом своё отношение к этой мещанской толпе, что также наводит на мысли о том, оправданы и целесообразны ли смерти соотечественников на полях первой мировой, ведь кого же они защищают от врага на передовой, стоят ли эти люди, проводящие время в похоти и праздности, того?

«По К**р**асному м**о**р**ю** плывут катор**ж**ане,
т**р**удом выг**р**ебая галер**у**,
р**ы**ком покр**ы**в кандальное р**ж**анье,
ор**у**т о р**о**дине Пер**у**» [1].

(«Гимн судьбе» 1915)

В 1915 г. В. Маяковский начинает писать для еженедельного сатирического журнала «Новый Сатирикон». Первой пробой пера от молодого для этого журнала стал «Гимн судье». Данное стихотворение предваряет ряд известных памфлетов, положенных в основу становления уникального сатирического стиля В. Маяковского.

Поэт, известный своим непримиримым отношением к устаревшим литературным нормам и традициям, обращается к классическому, проверенным временем и надёжному методу, а именно к форме сатирической сказки. Место событий специально находится вдали от России, всё происходит в экзотическом пространстве латиноамериканской страны. Характеристика художественного мира Перу дана нам через лексему «рай»: население богатой, плодородной земли, преисполненной «радости грудой» составляют беспечные аборигены. Ставшие невольниками они поэт о богатстве своих родных земель, и громка песнь покрывает звон их кандалов. Здесь же первой строфе появляется метафора, сравнивающая лязг рабских цепей и кандалов с конским ржаньем. Субъект речи убирает предлог «с» в словосочетании «с трудом выгребая», придавая новый смысл этой устоявшейся фразе.

Необычная манера повествования в лирическом сюжете проявляется уже с первой строфы этого стихотворения. Автор не пренебрегает возможностью использовать лексику сниженного стиля, несколько раз использовав разговорное «орут». В первой строфе повторы звонких сонорных [p] и [p'] в строках помогают усилить рифму во всех четырёх рифмующихся словах «каторжане»-«галеру»-«ржанье»-«Перу». В данном примере вполне закономерно можно отнести звуковой повтор сонорных согласных, которые относятся к категории преобладания голоса над шумом, к звукоподражанию криков и ора каторжан.

«О рае **П**еру орут **п**еруан**ц**ы,
где **п**ти**ц**ы, тан**ц**ы, ба**б**ы
и где над вен**ц**ами **ц**ветов **п**омеран**ц**а

были до небес баобабы» [1].

(«Гимн судьбе» 1915)

Повтор шумных и шумно-взрывных согласных [б]-[б']-[п]-[п']-[ц] помимо усиления рифмы в четырёх рифмующихся словах «перуанцы»-«бабы»-«померанца»-«баобабы» также по своему звуковому звучанию может быть противопоставлен звукописи первой строфы с её сонорными [р] и [р']

Идиллия в жизни туземцев невероятно быстро была сломлена под натиском судей-бюрократов. Подводя невесёлые итоги этого судейского налёта, в конце субъект речи даёт свою оценку этому бедствию. Он испытывает жалость по отношению к незащитным и слабым туземцам и сообщает нам об опасной натуре этого судейского племени, спокойно уничтожающего тихое и мирное существование жизни не только в экзотическом государстве Перу.

«Тогда разверзлась, кряхтя и нехотя,
пыльного воздуха сухая охра,
вылез из воздуха и начал ехать
тихий катафалк чудовищныхх похорон» [1].

(«Чудовищные похороны» 1915)

В произведении «Чудовищные похороны» перед читателем развёртывается картина, в которой происходят похороны «умершего смеха»: «Размокло лицо, стало -кашица, / смятая морщинками на выхмуренном лбу, / а если смеётся - кажется, / что ему разодрали губу» [1]. При этом всё происходящее несёт на себе оттенок серьёзности, наделяющий это событие реальным официозом и неироничной церемонностью, этому соответствует превалирование тёмного цвета, траурного цвета («мрачные до чёрного люди», «траур воронов», «хмурых монахов чёрный орден»); слабая освещенность («пыльного воздуха сухая охра», «небо, в бурю крашенное»); эпитеты («хмурые», «отчаяннейший плач», «мрачный», «встревоженная глаз масса»).

Такое большое количество повторов глухой, щелевой фонемы [x] можно объяснить тем, что они предваряют объявления того, кто является виновником(имеющим в своём названии [x]) этих «чудовищных похорон»: ««Хоронят умерший смех!»[1]. Помимо этого отчётливо видно их присутствие в каждой строке и усиление всех рифмующихся слов «нехотя»-«охра»-«ехать»-«похорон».

«Умерший смех» в произведении «Чудовищные похороны» представляет собой новую ещё невиданную людям версию смеха, которую невозможно объяснить с точки зрения устаревших представлений о смехе. Вероятно, появление такого нового смеха, контрадикторного по отношению к своей природной сущности, возможно объяснить отклонениями в массовом сознании людей новой модернистской эпохи, в данном случае можно провести параллель с «Красным смехом» Л. Н. Андреева.

«Сегодня, только вошел к вам,

почувствовал -

в доме неладно.

Ты что-то таила в шелковом платье,

и ширился в воздухе запах ладана.

Рада?

Холодное

"очень".

Смятеньем разбита разума ограда.

Я отчаянье громозжу, горящ и лихорадочен» [1].

(«Флейта-позвоночник» 1915)

Дерзкий трибунный оратор и поэтический хулиган – так зачастую поэт и воспринимался людьми, подобный образ как бы не оставлял места для противоречащих имиджу чистых, глубоких и лиричных чувств, по задумке несвойственных таким поэтическим задирам как В.В. Маяковский. Тем не менее, начиная с 1914 года, он находился в весьма необычных

отношениях с семейством Брик. Он безумно влюбился в Лилию Брик, которой впоследствии посвящал все свои произведения, об этом знала она, знал об этом и муж. Они достаточно долго прожили втроём. Эти отношения продолжались до самой кончины поэта. Разбирательство в вопросе о том, насколько была взаимной любовь между Маяковским и Л.Брик, останется вне этого исследования.

В. Маяковский посвятил практически все свои произведения Л. Брик, одно из них – поэма «Флейта-позвоночник». Лирический герой этой поэмы полностью поглощен страстью по отношению к своей возлюбленной, не отвечающей такой же взаимностью, герой сходит с ума от ревности. Приведённый фрагмент из третьей части поэмы, где Маяковский описывает одно из холодных свиданий героя с возлюбленной, которое будет прервано приходом мужа.

Приведённый отрывок интересен своим количеством фонетических повторов, направленных на усиление рифмы в последнем слове «лихорадочен». На протяжении всей строфы нагнетается и нагнетается беспокойство лирического героя, которое будет подкреплено звукописью всей строфы. Повторяются шипящие [ж]-[ш]-[ч'], глухое [х], сонорная [л]-[л'] и различное сочетание фонем [рада]-[ра]-[ада]-[ад]-[ат]. Подобная звукопись вполне может быть обоснована некоей неудобностью подбора рифмы для слова «лихорадочен», что напоминает пример со стихотворением на смерть С.Есенина, где поэт работал над рифмой со словом «трезвость»

«Послушай,
все равно
не спрячешь трупа.
Страшное слово на голову давь!
Все равно
твой каждый мускул
как в рупор

трубит:

умеррла, умеррла, умеррла!»[1].

(«Флейта-позвоночник» 1915)

В следующей строфе рифмовка слова «умерла» также усиливается повтором трёх фонем: лабиализованной гласной верхнего подъёма, заднего ряда [у], звонкими, сонорными [р] и [л]. Для увеличения экспрессивности также употребляется троекратный повтор рифмующегося слова «умерла». По всей видимости, лирический герой восклицает о смерти любви между ним и его возлюбленной.

«Нет,

ответь.

Не лги!

(Как я такой уйду назад?)

Ямами двух могил

вырылись в лице твоём глаза» [1].

(«Флейта-позвоночник» 1915)

В дальнейших строфах этой поэмы такой усиленной подготовки к рифмам уже не наблюдается, для усиления повторяются все две фонемы: сонорная, звонкая [л]-[л'], а также смычные, взрывные [к], [г], [г']

«В праздник красьте сегодняшнее число.

Творись,

распятью равная магия.

Видите -

гвоздьями слов

прибит к бумаге я»[1].

(«Флейта-позвоночник» 1915)

Финальная строфа в поэме также радуется подготовкой к рифме и благозвучию всей последней строки с помощью взрывных фонем [к]-[г]-[г'] и [г']-[т]-[д']-[д]. Здесь лирический герой возвращается домой и выплёскивает свои эмоции на бумагу, в стихи, происходит соединение

лирического героя и автора.

Паронимическая аттракция

Паронимическая аттракция вошла в литературный обиход в двадцатом веке, интерес к ней возрастал параллельно интересу к художественным приёмам и лингвистике вообще. Проблему определения паронимической аттракции подробно и в деталях рассматривал известный филолог и специалист по творчеству В. Хлебникова В. Григорьев. Исследователь поднимал вопрос касательно определения пределов паронимии в связи с наличием синонимичных понятий, имеющих схожую проблемы в определении их границ: аллитерация, паронимическая аттракция, парехеза, звуковой повтор, народная, ложная и поэтическая этимология, парономазия, звуковая метафора и звукообраз [20; с. 261]. Утверждая важность упорядочивания всей этой терминологической размытости, В. Григорьев выступает за подробное изучение феномена паронимии и паронимической аттракции как синонимичных явлений, под которыми он подразумевает «разнокорневые слова, обладающие известной степенью сходства в плане выражения» [20; с. 263; 20, 21].

Зачастую примеры паронимической аттракции показывают нам примат формального уровня над уровнем содержательным, где данный приём служит для создания каких-то непривычных слов и словосочетаний для влияния на ход поэтического сюжета. Паронимы и в правду очень часто «определяются положительно по формальному признаку, а по семантическому – отрицательно» [22; с. 200]. Этот приём является основой для создания всевозможных образов. Подобное очень актуально в тех моментах, когда новое, образованное слово/образ являются для читателя неожиданными, исходя из всего контекстного содержания. Образные сочетания возникают в тексте, можно сказать, «наперекор» ожиданию, сформированному всем предыдущим контекстом, эти слова представляют в своём значении достаточно удивительные вещи: «Первый неудачный

проект кита» (поэма «Человек» 1917 г.)

Во многих случаях паронимической аттракции именно формальный уровень (опережая содержательный) способствует появлению в тексте определенных слов и этим влияет на развертывание лирического сюжета. Действительно, «паронимы определяются положительно не по формальному признаку, а по семантическому – отрицательно». Прием паронимической аттракции лежит в основе целого ряда образных сочетаний. Особенно это касается случаев, когда появляющееся слово оказывается менее ожидаемым с точки зрения содержания контекста. Слова появляются иногда «вопреки» содержанию контекста или являют содержания очень оригинальные (парадоксальные): «Сидит Чжан Цзо-лин со своей Чжан Цзо-линией» («В мировом масштабе» 1926 г.) [1]; «первый неудавшийся проект кита» («Человек» 1917 г.) [1]; «Крокодилище перемерили – ну и делища!» («Нате! Басня о «Крокодиле» и о подписной палате» 1922 г.) [1]; «Молиться – не дело Акулинье: у Акулины другая линия» («Про Феклу, Акулину, корову и бога» 1923 г.) [1].

«Ветхий чертёж – неизвестно чей –

Первый неудавшийся проект кита» [1].

Лирический герой данной поэмы попадает на небеса, где впоследствии оказывается в некой божественной мастерской, описанной с явной иронией, учитывая такую фразу про неудачный проект кита. Сами эти два слова между собой имеют достаточной далёкий друг от друга семантический потенциал и коннотацию, и нахождение в одной связке обусловлено давлением фонетического, а именно согласного сочетания смычных, взрывных «к» и «т» в первом слове «проект», от которого, скорее всего, поэт и вывел следующее слово «кита» с таким же сочетанием согласных. Подобным методом появилось невероятно большое количество паронимических аттракций в поэзии В. Маяковского, некоторые образы поэт сделал названиями своих стихотворений, например, «Кофта фата» (1914 г.), в данном случае перед нами пример

удачного образа, созданного паронимической аттракцией, где известная многим реальная желтая кофта В. Маяковского получила устойчивую ассоциацию с предметом гардероба, принадлежащего озорному и лихому человеку.

Фонетическое сочетание в определённом слове помогает поэту в выборе последующего слова. Важность фонетической формы слова демонстрируется в позициях, в которых совпадают сочетания согласных первого слова с последующим от него словом, при этом порядок следования согласных остаётся неизменным: «Штык – язык оstri и три!» («IV Интернационал» 1922 г.) [1]; «Тут Врангель вам – на смену Деникину. Барона уронят – уже Колчак» («Владимир Ильич Ленин» 1925 г. [1]; «Пустыня стынет» («Мистерия-буфф» 1918 г.) [1]; «Пролетарии приходят к коммунизму низом – низом шахт, серпов и вил» («Домой!» 1925 г.) [1]; «Библеец лицом» («Война и мир» 1916 г.) [1]; «Только звёзды поутру утрут» («Московский Китай» 1926 г.) [1]; «Башен кривые выи» («Я» 1913 г.) [1]. Данные примеры показывают, как с помощью такого приёма как паронимическая аттракция можно создать поистине неожиданные сочетания слов, несущих в себе яркую и сильную образность.

В творчестве В. Маяковского огромное количество образных словосочетаний, созданных при помощи паронимической аттракции, все эти примеры являются демонстрацией приёма фонетических повторов. Для идиостилия поэта характерно осознанное сближение зачастую не однокоренных сходных по звучанию слов, чтобы извлечь из них всевозможные семантические явления. Фонетическая оболочка слова зачастую направляет поэта при выборе других, последующих слов. В поэзии В. Маяковского с избытком хватает примеров, в которых контексты преисполнены паронимическими сочетаниями слов: «Икру! Каравай! Крой, накрывай» («Телевоксы? Что такое?» 1928 г.) [1]; «Дым из-за дома догонит нас длинными дланями» («От усталости» 1913 г.) [1]; «Вода за диваном....С дивана сдвинут воды задеваньем, в окно проплыл чемодан»

сдвинут воды задеваньем, в окно проплыл чемодан» («Про это» 1923 г.) [1]; «Пенится пенье. Пьянит толпу. Площади плещут» («Революция» 1917 г.) [1]; «Дамы мимо. Дым им! Дамы от дыма. За дамами дым» («Пятый интернационал» 1922 г.); Через паронимическую аттракцию хорошо обрисовывается контекст различных поэм В. Маяковского, например: «Фразы крою по выкриков выкройке» («Про это» 1923 г.) [1]; или же яркий образ из «октябрьской» поэмы: «Кровь по ступенькам стекала на пол, стыла с пылью пополам, и снова на пол каплями капала из-под пули Каплан» («Хорошо!» 1927 г.) [1].

Фонетические конструкции имён собственных зачастую содействуют в создании последующих слов: «Гремит Илья, молнии лья» («Про Тита и Ваньку. Случай, показывающий, что безбожнику много лучше» 1923 г.) [1]; «И вот обратить Украину в руины грозятся меч и маршал» («Чугунные штаны» 1927 г.) [1]; «На губах у Ермила мыло», «Расхвалит Ермилов милого» («Соберитесь и поговорите-ка...» 1928 г.) [1]; «– Не плачь, Эмилий милый!» («Баллада о доблестном Эмиле» 1922 г.) [1]; «Живёт Филиппов липово» («Грустная повесть из жизни Филипова, просим пекарей не рыдать и не всхлипывать» 1924) [1];

«Идут, железом клацая и лацкая» («Владимир Ильич Ленин» 1924 г.) [1] – в паронимической аттракции также могут участвовать разные лексические типы слов, в частности звукоподражания.

Раньше явления и примеры паронимических аттракций имели название «звуковых метафор». Сущность понятия «паронимия» в основе своей исходит из метода, при котором схожие слова стилизуют корневое сходство и родство между собой. Имеется множество примеров подобной этимологической игры, которые сильны в своей «убедительности»: «Как стих, крепящий болтом разболтанную прозу» («Две Москвы» 1926 г.) [1]; «В парках этих луны и арки» («Что такое парк?» 1928 г.) [1]; «Перепишут все и, канителью исходящей нитясь» («Фабрика Бюрократов» 1926 г.) [1]; «Вытащить сеть. В сетях осетры бы!» («Поэт рабочий» 1918 г.) [1].

Значение паронимической аттракции наглядно видно по количеству использований данного приёма, которому присущи текстообразующие функции, в поэзии XX века. Его текстообразующее свойство проявляет себя при сплочении двух слов, сходных по звучанию, например, подлежащего и сказуемого: «Пустыня стынет» («Мистерия-буфф» 1918 г.) [1]; «Сквернили скверы» – хотя в этом примере одинаковые корни, но они имеют абсолютно разную этимологию («Мы идём» 1919 г.) [1]; или прилагательного и сказуемого: «Усталый стал» («Ко всему» 1916 г.)

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что приём паронимической аттракции не иллюзорно способствует созданию ярких и необычных художественных образов. Необычными и неожиданными они становятся за счёт рождения связи между словами, схожих между собой лишь по внешней форме своего фонетического звучания. И эти новые связи расширяют и делают насыщеннее семантическое пространство стихотворения.

2.2 Повтор при реализации других явлений

Интересным свойством языкового повтора для нас представляется его способность служить основой для других синтаксических и ритмико-интонационных аспектов поэтического произведения; таким образом, можно заявить о расширении функционала языкового повтора.

Синтагма

Строчная композиция, выработанная Маяковским и характеризующаяся краткостью строк, представляет собою внешнее обнаружение краткости его языка. Однако краткость языка никак не может быть результатом простого механического уменьшения количества слов, входящих в предложение, и должна быть так или иначе объяснена особым способом организации предложения.

Сущность понятия синтагмы, опираясь на труды Л. В. Щербы,

раскрыл В. В. Виноградов: «Предложение может распадаться на отрезки, характеризуемые усилением ударения... и выражающие в данном контексте одно, хотя бы и сложное понятие. Это – синтагмы. Синтагмы могут (но не должны) отделяться друг от друга паузами. Они состоят из одного слова или ряда слов» [25]. Для графики стихов В. Маяковского характерно членение на определённые части. В нашем случае в роли синтагм выступают морфологические повторы, которые определяют ритмико-интонационный характер произведения.

«Угрюмый дождь скосил глаза.

А за

решеткой

четкой

железной мысли проводов -

перина.

И на

неё

встающих звёзд

легко оперлись ноги.

Но ги-

бель фонарей»[1]

(«Утро» 1912)

«У–

лица.

Лица

У

догов

годов

рез–

че.

Че–

рез

железных коней»[1]

(«Из улицы в улицу» 1913)

В первом фрагменте графической изоляции подвергаются повтор сочетания союза с предлогом («А за», «И на»), а также сочетание союза с частью слова («Но ги-«), во втором – «у» как часть слова «улица», «у» как предлог, а также – такие части слов, как «-че», «-рез» (по фонетическому подобию соотносятся слова «резче» и предлог «через»). В статье «Как делать стихи?» автор комментирует необычную рифмовку в рассмотренном тексте. «Концевое созвучие, рифма – пишет поэт – это только один из бесконечных способов связывать строки, кстати сказать, самый простой и грубый

Можно рифмовать и начала строк:

улица —

лица у догов годов резче, —

и т. д.

Можно рифмовать конец строки с началом следующей:

Угрюмый дождь скосил

глаза,

а за решеткой, чёткой, —

и т. д.» [1].

Игра с предлогами и их членением работает на ритмику стихотворения. В обоих текстах инерция силлаботоники преодолевается за счёт графической сегментации строк, призванной направлять декламацию стихотворения. В данном случае предлоги разве что помогают фокусировать взгляд лирического субъекта.

Уже в зрелом творчестве художника графическая сегментация стиха будет обусловлена содержательной стороной.

«Го-
ра.
Груз.
Уф!
По-
ра.
Гур-
зуф»[1].

(«Небесный чердак» 1928)

Пять номинативных предложения. Мотив усталости, затруднённого дыхания подкрепляется в тексте не только графическим разрывом слов, но также употреблением экспрессивного междометия «Уф!», а также морфологическим повтором четырёх существительных «гора», «груз», «Гурзуф».

«Париж — тревожного моря бред.

Невидимых волн басовые ноты.

И за,
и над,
и под,
и пред

домов дредноуты» [1].

(«Мистерия-Буфф» 1918)

Развивая наблюдения Б.П. Гончарова[19], можно отметить в данном случае не просто разрыв синтагмы, а стремление такой служебной части речи, как предлог («за», «над», «под», «пред»), стать самостоятельной синтагмой за счёт морфологического повтора предлогов и выделения их в отдельную строку. Определение синтагмы, сформулированным В.В. Виноградовым, «Предложение может распадаться на отрезки, характеризующие усилением ударения... и выражающие в данном контексте одно, хотя бы и сложное понятие» [25]. Возможно, во

подобного явления А.В. Пашков предлагает термин «микросинтагмы» или (по аналогии с окказиональной морфемой Ю.И. Минералова) – «окказиональная синтагма» [46].

Парцелляция

В творчестве поэта имеются различные примеры синтаксических повторов:

«Пронесят девоньки крохотные шумики.

Ящики гула пронесет грузовоз» [1].

(«Шумики, шумы и шумищи» 1913 г.)

В данном случае наблюдается инверсия синтаксического повтора: члены предложения совпадают, но нарушена их последовательность, что позволяет усилить антонимию между двумя предложениями, здесь противопоставляются звуки по своей громкости, на это же работает лексический повтор «пронесят» и «пронесёт», имеющий разное время (настоящее и будущее время), а также разное число (мн. число и ед. число).

«смех зазвенел и зазвякал:

– Лошадь упала! –

– Упала лошадь! –» [1].

(«Хорошее отношение к лошадям» 1918 г.)

В этом примере инверсия грамматической основы создаёт эффект многоголосия, то есть реакция людей на падение лошади на оживлённой улице. Примеров много, но особый интерес в области синтаксиса вызывает работа поэта с таким явлением как парцелляция. Ю. Н. Власова относит парцелляцию в категории синтаксических повторов к асимметрическим повтором или же к «синтаксису нарушенного равновесия». Для художественных произведений и в частности для индивидуального стиля писателя парцелляция представляет множество возможностей для создания некоего ощущения разговорной речи за счёт того, что подобное членение синтаксических конструкций имитирует разговорную

интонацию, её эмоциональность и разговорные паузы, как раз характерные при живом общении, особенно стоит учитывать то, что лирический герой В. Маяковского очень часто пребывает в воодушевлённом, страстном или же в отчаянном состоянии. Таким образом, парцелляция способствует усилению экспрессии и яркости изображаемых лирических сюжетов. Отличительной чертой парцелляции В.В. Маяковского является её частая реализация за счёт совокупности различных видов языкового повтора.

Исследователь Ю. Карабчиевский считает, что для поэзии В. Маяковского свойственно «расчленение, изъятие плоти» [27; с. 22], эта манера прерывистости в высказываниях, в интонации и нелинейность мысли является неотъемлемой чертой художественного стиля поэта. Примеры из его произведений свидетельствуют об их синтаксической обрывочности, отсутствии достаточной полноты и цельности подобных высказываний в повествовательной канве стихотворений, но при этом весь синтаксис работает на усиление эмоциональной экспрессии:

«Мама, громче!

Дым.

Дым.

Дым ещё!

Что вы мямлите, мама, мне?» [1]

(«Мама и убитый немцами вечер» 1914 г.)

К уже разбираемой ранее окказиональной фонеме [мам – м'ам] добавляется повтор сонорной [м], который также способствует имитации невнятной речи, а также лексический повтор «дым», вызывающий ассоциации с полем битвы, окутанным пороховым дымом.

«Звонок.

Что вы, мама?

Белая, белая, как на гробе глазет.

Оставьте!

О нем это,

об убитом телеграмма.

Ах, закройте,

закройте глаза газет!» [1]

(«Мама и убитый немцами вечер» 1914 г.)

Лексический повтор слова «белая» усиливает сравнение лица убитой горем матери с белой тканью, покрывающей гроб. Тревожной становится эмоциональная напряжённость последнего отрывка за счёт фонетического сочетания звуков [гр] и [кр], а также полного синтаксического повтора в отрывке «О нём это, об убитом телеграмма». Помимо этого единственными глаголами являются повторённое «закройте» и «оставьте», оба в повелительном наклонении.

«Нет.

Это не правда.

Нет! И ты?

Любимая,

за что,

за что же?!

Хорошо —

я ходил,

я дарил цветы,

я ж из ящика не выкрал серебряных ложек!» [1]

(«Ко всему» 1916 г.)

Лирический герой всем сердцем был влюблён в женщину, которая предала его и его любовь. Он старался сделать всё для неё, посвятил себя всего ей, истинность своих сердечных помыслов он подтверждает ироничной фразой о том, что, когда был у неё в гостях, не украл серебряные столовые приборы из кухонного ящика. Он не верит в её предательство, горечь от случившегося он выражает через лексические повторы отрицательного слова «нет» и вопрошений «за что». По поводу синтаксиса стоит отметить обрастающий деталями повтор устойчивой

грамматической основы, состоящей из местоимения «я» и глаголов изъявительного наклонения прошедшего времени «ходил», «дарил» и «не выкрал», в первом простом предложении грамматическая основа ничем не осложнена, во втором добавляется объект «цветы» (дополнение), а уже в третьем простом предложении помимо «ложек» (дополнение) добавляется «из ящика» (обстоятельство) и «серебряных» (определение). С помощью такого приёма помимо синтаксического нарастания, происходит усиление семантическое и эмоциональное.

«За мной, изъеденные бессонницей!

Выше!

В костер лица!

Здравствуй,

мое предсмертное **солнце**,

солнце Аустерлица!

Люди!

Будет!

На **солнце**!

Прямо!

Солнце съжится аж!» [1]

(«Я и Наполеон» 1915 г.)

Это стихотворение как и «Мама и убитый немцами вечер» можно отнести к пацифистским и антивоенным произведениям В. В. Маяковского, обильно появлявшихся в период первой мировой войны. Вместе с этим проявляется классическая тема героя и толпы, лирический герой в этом стихотворении находится вне толпы, он защищает «хорошую» ночь он грядущего утра, и в этом деле он практически одинок, кроме разве что соратников «изъеденных бессонницей», которых мы можем окрестить энтузиастами и творцами, противостоящих обывательской толпе, что в это время спит. Три образа противников сливаются воедино: солнце, утро, Наполеон. Одновременно

противопоставляя себя это полководцу, учинителю войн и кровавых битв, он использует его известное изречение «Вот солнце Аустерлица», сказанное им перед Бородинским сражением, которым он хотел напомнить своим солдатам о победе при Аустерлицком битве. Герой сравнивает по важности своё предстоящее сражение с наполеоновскими войнами. С помощью лексического повтора герой акцентирует всё внимание на своём противнике солнце, к этому можно добавить семантический повтор через слово «костёр», под которым подразумевается именно солнце.

В. В. Маяковский, используя «телеграфную лаконичность», создаёт достаточно уникальную и известную всем интонационно-графический метод «лесенки». С помощью неё он воплощал наглядно ритмику стиха, преодолев недостаточный для этого функционал пунктуации, и вместе с этим возвысил семантическую значимость каждого слова в стихотворении. Всё это также позволило расширить возможности фонетического начала в произведениях, являвшегося важным для громогласного поэта трибун, площадей, залов и аудиторий, «поэзия которого воспринималась публикой в звучании «с голоса», а не в прочтении их на листе бумаги» [5; с. 19-20].

Работа, прodelьваемая над поэтическим синтаксисом, шла наперекор устоявшимся основам ещё и потому, что «В. Маяковский всегда стремился к выделению в тексте наиболее важного для него слова» [13; с. 365], а парцелляция и буквальная «рисунки стиха» способствовали этому выделению в отдельную строчку стихотворения значимых слов, и за счёт логического ударения превратить эти выделенные слова в независимые, самодостаточные единицы:

«Ночь пришла.

Хорошая.

Вкрадчивая» [1]

(«Я и Наполеон» 1915 г.)

Обращаемся к рассмотренному выше стихотворению, где поэт вот так лаконично и кратко даёт характеристику ночи («вкрадчивая») и свою

оценку ей («хорошая») при помощи морфологического повтора двух прилагательных.

«Светает.

Всё шире разверзается неба рот.

Ночь пьёт за **глотком глоток** он.

От окон зарево.

От окон жар течёт.

От окон густое солнце льётся на спящий город» [1]

(«Ко всему» 1916 г.)

Перед нами вновь похожий пример, рассмотренный в другом отрывке, с расширяющимся синтаксисом. Лексический повтор словосочетания «от окон» с каждой новой строкой обзаводится новыми членами предложения, в первом случае подлежащее «зарев», во второй строке к подлежащему «жар» добавляется сказуемое «течёт», в третьем у нас появляются дополнение с двумя определениями. Как и в предыдущем отрывке подобное синтаксическое нарастание служит для усиления экспрессии в изображаемой картине. В этом примере автор использует инверсию устойчивого процессуального выражения «глоток за глотком», состоящего из лексического повтора двух существительных с предлогом или предлогами, что является характерной чертой в поэтической речи В.В. Маяковского, например: «Ругань металась **от писка до писка**» («Ничего не понимают» 1914 г.); «Вам, проживающим **за оргией оргию**» («Вам!» 1915 г.); «Похотливо взлезил **рожок на рожок**» («Ко всему» 1916 г.); «**Один за одним** уходят великие, **за мастодонтом мастодонт**» («Мрак» 1916 г.); «Жили припеваючи **за кадетом кадет**» («Сказка о красной шапочке» 1917 г.); «Из каждой страны **за рабом раба** бросают на сталь штыка», «падает на мир **за ударом удар**» («К ответу!» 1917 г.); «разбежались **за слоником слоник**» («Тучкины штучки» 1917 г.) и другие.

«В грубом убийстве не пачкала рук ты.

Ты

уронила только:

«В мягкой постели

он,

фрукты,

вино на ладони ночного столика» [1]

(«Ко всему» 1916 г.)

Здесь синтаксический повтор словосочетаний формата предлог + определение + существительное осуществляет функцию антонимии. Поэт выражает своё парадоксальное отношение к случившемуся предательству любимой женщины: происходящее на «мягкой» постели для него вполне возможно страшнее и чудовищней любого «грубого» убийства. Хотя такое отношение к действиям можно считать вполне обычным по христианской морали, где одним из самых страшных грехов является грех предательства. Повторение этих словосочетаний предваряет перечисление объектов в последних трёх строчках «он, фрукты, вино на ладони ночного столика», усиливая этим эмоциональный накал, испытываемый лирическим героем. Можно сказать, что здесь осуществляется перечисление также с помощью неполного синтаксического повтора. Первое простое предложение: сперва подлежащее «он», стоящее в конце простого предложения, с обстоятельством с предлогом «в постели» и с определением «мягкой»; «фрукты» можно отнести к отдельному простому предложению, хотя оно вполне подойдёт на роль одного члена к предыдущему или последующему простому предложению, сказать однозначно нельзя, где именно находятся эти фрукты, в постели или на столике; и в третьем предложении мы можем наблюдать синтаксическую инверсию предложения первого только с добавлением ещё одного определения.

В.В. Маяковский радикально поменял всю традиционную технику стихосложения, «разрушив привычную строфику и, как замечал Г. О. Винокур, «преодолев синтаксис» [13; с. 320], и перейдя от силлабо-тоники к акцентной системе (интонационно-тонический стих), основой которой

является ориентир на количество ударных слогов внутри строки, а организующей деталью лирического произведения в итоге стали речевая интонация, а также ритмика, которые были похожи на разговорную речь.

«**Барабану**
в бока
бьют
войска.
Нога
крепка,
голова
высока.
Пушки
ввозятся, –
идут
краснозвездцы» [1]

(«Хорошо» 1927 г.)

Наблюдается очень плотное нагромождение фонетической созвучий: это и взрывные согласные [б] и [б'] в первом предложении и сочетание фонем [вбака]-[вајска], а также звуковое сочетание [ка] в пяти словах первого и второго предложений, помимо это образуется созвучие некоторых фонем в словах «ввозятся» и «краснозвездцы». Помимо фонетического здесь также присутствует полный синтаксический и морфологический повтор подлежащего и сказуемого, выраженных через существительное «нога» + краткое прилагательное «крепка» и соответственно существительного «голова» + краткого прилагательного «высока».

«**Что ни хутор,**
от ранних утр
работа любá.
Сеют,
пекут
мне

хлеба.

Доят,

пашут,

ловят рыбицу» [1]

(«Хорошо» 1927 г.)

В данном примере мы можем увидеть фонетический повтор согласных сонорного [р] и взрывного [т], а также неполный синтаксический и морфологический повтор модели: сказуемые, выраженные глаголами изъявительного наклонения, третьего лица, множественного числа, настоящего времени («сеют», «пекут», «доят», «пашут», «ловят») + дополнения, выраженные существительным в винительном падеже.

«Лет до **ста́**

расти

нам

без старости.

Год от года

расти

нашей бодрости» [1]

(«Хорошо» 1927 г.)

В строфе используется каламбурная или же составная рифма «ста расти» и «старости». Вновь мы видим употребление устойчивого выражения год от года, созданного с помощью лексического повтора. Помимо фонетического совпадения в рифмах мы можем наблюдать их синтаксическую схожесть по членам предложения.

Данные фрагменты дают право заявить о взаимосвязанности ритмики, метрики, а также рифмопостроений и речевой интонации в поэтических произведениях В. В. Маяковского, это взаимовлияние можно назвать отдельным окказиональным приёмом, как многие другие его средства и техники можно окрестить окказиональными, что в принципе

для поэта-первопроходца в области новых поэтических идей уже звучит привычно, через это проявляется его уникальный, новаторский стиль. В. Маяковский с помощью интонации фиксирует основополагающие элементы произведения, которые связаны между собой в основном семантически, нежели грамматически [13; с. 365]. Всё это явно влияет в лучшую сторону при чтении стихотворения вслух.

Лирика В. В. Маяковского построена с ориентиром на громкую, пронзительную, публичную декламацию, а также на общение со слушателем, этот ориентир способствовал развитию функционала различных языковых повторов, которые зачастую составляли основу его членимых предложений [55; с. 62]. Рассмотрим основные функции парцелированных предложений, созданных через повторы.

Изобразительная функция проявляет себя при конкретизации какого-то объекта, картины в поэтическом произведении, расчленённые предложения показывают нам все происходящие события в замедленном времени, выделяя какие-то конкретные элементы, имеющие значение для автора, из всего изображаемого, также может создаваться эффект неожиданного действия или же замедление его длительности:

«Светает.

Всё шире разверзается неба рот.

Ночь пьёт за **глотком глоток** он.

От окон зарево.

От окон жар течёт.

От окон густое солнце льётся на спящий город» [1]

(«Ко всему» 1916 г.)

К этому примеру хорошо подошёл уже рассмотренный ранее фрагмент с постепенным описанием происходящего за окном и увеличением деталей изображаемой картины, также можно обратить внимание:

«За столиком.

Сияние.

Надежда **сияет** сердцу глупому»[1]

(«Надоело» 1916 г.)

Лексический повтор процессуального существительного «сияние», которое превращается в глагол изъявительного наклонения «сияет», от какого-то неясного сияния автор переводит фокус на конкретное определение того, чем же является это сияние.

«Иду.

Мясницкяя.

Ночь глуха.

Скачу трясогузкой с ухаба на ухаб.

Сзади с тележкой баба.

С вещами

на Ярославский

хлюпает по ухабам» [1]

(«Стихотворение о Мясницкой, о бабе...» 1921 г.)

Каждое действие подкреплено фонетическим повтором ряда шумных щелевых [с]-[з]-[х]-[щ]-[ж] и шумных взрывных [т]-[к]-[г], придавая каждому действию, выделенному в отдельную строку, эффекта неприятной возни, шума и хлюпанья по грязи.

«На меня тележка.

На тележку баба.

В грязи ворочаемся **с боку на бок**» [1]

(«Стихотворение о Мясницкой, о бабе...» 1921 г.)

В этом же стихотворении представлен фрагмент с последовательностью действий, выраженной через синтаксический повтор модели предлог + дополнение + существительное, синтаксический повтор синонимичен действиям одинакового характера: на лирического героя налетает тележка, а на эту тележку баба. Итог этого события вылился в то,

что они теперь ворочаются в грязи «с боку на бок», опять же наблюдаем излюбленные поэтом устойчивые выражения, созданные при помощи лексического повтора.

Эти фрагменты демонстрируют нам желание В.В. Маяковского конкретизировать изображаемые объекты. Через различные виды повторов поэт описывает места, события, и связанные с ними детали. В. Маяковский акцентирует внимание читателя на самых важных образах, ведь, как он сам считал, «отрывок всегда лучше поэмы, строчка всегда сильнее стиха» [27; с. 22].

Благодаря парцелляции образуются речевые, интонационные паузы, создающие образ лирического героя, волнующегося, задыхающегося, не способного подобрать нужные слова из-за волнения. Фрагментарность позволяет усилить эффект неожиданности или же чрезмерной длительности какого-то действия.

Характерологическая функция – изображение речевой манеры лирического героя, создание несобственно-прямой речи, передача чувств и мыслей, а также создание внутренней речи лирического героя.

«Не высидел дома.

Анненский, Тютчев, Фет.

Опять, тоскою к людям ведомый,

иду

в кинематографы, в трактиры, в кино» [1]

(«Надоело» 1916 г.)

Лирический герой страдает от одиночества, не выдержав и утомившись общением с мёртвыми поэтами, он отправляется в многолюдные места, туда, где есть люди, где он, может быть, найдёт родственную душу. Синтаксическое противопоставление однородных подлежащих, представляющих собой образ затворничества, уединения и одиночества в компании стихотворений, и однородных обстоятельств, которые выражают собой общественные места, при этом

противопоставление осуществляется через морфологический повтор существительных, первые – имена собственные, вторые – нарицательные.

«Не надо.

Не просите.

Не будет ёлки.

Как же

в лес

отпустите папу?» [1]

«Нет.

Не зажгут.

Свечей не будет.

В море

железные чудища лазят» [1]

(«Хвои» 1916 г.)

Синтаксический повтор сказуемых с отрицательным словом «не», передают настроение упадка и меланхолии, испытываемые лирическим героем в период рождественских праздников, которые проходят на фоне первой мировой войны.

Везде языки.

Взовьются и лягут.

Вновь взвиваются, искры рассея.

Это улицы,

взяв по красному флагу,

призывом зарев зовут Россию» [1]

(«Революция» 1917 г.)

В противовес предыдущему стихотворению в данном фрагменте через фонетический повтор сочетаний шумных звонких, щелевых [в]-[в']-[з]-[з'] автор отображает боевое, воодушевленное настроение, испытываемое в революционные дни.

Данные фрагменты ясно иллюстрируют настроение и состояние лирического субъекта. Автором в них успешно реализуется манера звучащей, живой речи, лирического общения героя с читателем.

Эмоционально-выделительный аспект осуществляется, когда фрагментированные отрывки усиливают изображаемые эмоции, состояния

и оценки лирического субъекта. Можно отметить две функции:

а) парцелляты повышают эмоциональность изречения какого-то персонажа:

«Смотрите!

Небо мерить

выбежала ракета.

Разве так красиво смерть

бежала б в небе паркета!» [1]

(«Великолепные нелепости» 1915 г.)

Звонкое, радостное и удивлённое настроение лирического субъекта, выраженное с помощью сонорных, дрожащих [p]-[p'], контрастируют с реальностью описываемого ужаса войны и неотлучной от неё смерти.

«Граждане!

Это первый день рабочего потопа.

Идем

запутавшемуся миру на выручу!

Пусть толпы в небо вбивают топот!

Пусть флоты ярость сиренами вырычут!» [1]

(«Революция» 1917 г.)

В данном стихотворении мы можем проследить начало становления агитационной манеры поэтического повествования В.В. Маяковского. Для лирического героя (и самого поэта) революция по своей грандиозности и своим масштабам сравнима с мифическим всемирным потопом. Он призывает людей пойти вслед за революцией. Делает он это с помощью повторяемого четырежды обращения «Граждане!», являющегося лексическим повтором, а также с помощью инверсионного синтаксического повтора в последних двух строчках, при котором совпадают все члены предложения, но в разной последовательности.

«Горе двуглавному!

Пенится пенье.

Пьянит толпу.

Площади плещут» [1]

(«Революция» 1917 г.)

Рассмотренная ранее цепочка паронимической аттракции «пенится»-«пенье»-«пьянит» также описывает настроение революционных масс, толпы, представляющих угрозу самодержавию Российской империи, переданного в образе гербовой фигуры двуглавого орла. Помимо этого синтаксический повтор с инверсией подлежащего и сказуемого выражает синонимичность описываемых действий и состояний окружающего мира.

«Бей, барабан!

Барабан, барабань!

Были рабы!

Нет раба!

Баарбей!

Баарбань!

Баарабан!

Эй, стальногрудые!

Крепкие, эй!

Бей, барабан!

Барабан, бей!

Или - или.

Пропал или пан!

Будем бить!

Бьем!

Били!

В барабан!

В барабан!

В барабан!» [1]

(«150 000 000» 1919 г.)

Лирический субъект призывает на борьбу все сто пятьдесят

миллионов граждан зарождающегося Советского государства. Осуществляет он свой призыв через различные языковые повторы. Фонетический повтор шумных, взрывных звонких [б]-[б'] и глухого [п], крепко ассоциирующиеся в контексте этого отрывка с «барабаном». Лексический повтор лексемы «барабан», а также глагола в различных формах «бить» (похожее на него из позднего «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить»). Через синтаксический повтор модели сказуемое + подлежащее («были рабы» - «нет раба») лирический персонаж утверждает свободу людей после падения самодержавия и буржуазной республики, утверждается переход к новой жизни. К морфемным повторам можно отнести окказионализмы, созданные на основе слова «барабан», это «баарбан», «баарбей», «баарбань», которые можно охарактеризовать как звукоподражание барабанной дроби, разносящейся по всему молодому государству, происходит создание нового слова путём объединения двух схожих лексем, «баарбей» – звукоподражательное междометие на основе существительного «барабан» + глагол «бей». В.В. Маяковский прибегает к использованию именно такого слова из разговорной лексики, которое наилучшим образом придаёт речи высокий уровень экспрессивно-эмоциональной оценки и которое лучше всего выражает характер и особенность происходящего.

б) фрагментированные отрывки несут в себе оценочный элемент, а не какую-то определённую эмоцию:

«Десятый. Медовый. Пара легла. Счастливей, чем Ева с Адамом были / **Тридцатый.** Акционеры сидят увлечены, делят миллиарды, жадны и озабочены / **Сороковой.** У спальни опереточной дивы. В скважину замочную, сосредоточив прыть, чтоб Кулидж дал развод, детективы мужа должны в кровати накрыть» [1] («Небоскрёб в разрезе» 1925 г.).

Ироничное и едкое описание того, что происходит внутри огромного американского небоскрёба, даётся автором поэтажно, даётся номер этажа в виде морфологического повтора имени числительного и сопутствующих

комментарий.

Членимые парцелляцией предложения выполняют **эмоционально-грамматическую функцию**, при условии того, что они используются для выражения синтаксических связей:

а) парцеллированные предложения без соединительных средств с частями речи:

«Ржут этажия.

Улицы плятятся.

Обдают водой холодá» [1]

(«России» 1916 г.)

Синтаксический повтор подлежащего и сказуемого, совпадающих в своих грамматических формах, с инверсией в первых двух предложениях, в третьем предложении к грамматической основе прибавляется дополнение «водой». Также уже рассмотренные ранее фрагменты: «Ночь пришла. **Хорошая. Вкрадчивая**» [1] («Я и Наполеон» 1915 г.); «За столиком. **Сияние**. Надежда **сияет** сердцу глупому» [1] («Надоело» 1916 г.);

б) парцеллированные предложения, связанные с главной структурой с помощью предлогов, союзов, союзных наречий, т.е. с помощью различных специальных средств:

«– Вы? Писатель? Извините. Думал – вы пижон. А вы... **что ж**, прочтите, зазвените грозным маршем боевым. Вихрь идей у вас, должно быть. Новостей у вас вагон. **Что ж**, пожалте в уха в оба. Рад товарищу. – А он: – Я писатель. Не прозаик. Нет. Я с музами в связи. – Слог изыскан, как борзя. Сконапель ля поэзи» [1] («Птичка божия» 1929 г.).

Ироничное и пренебрежительное отношение персонажа-литератора, к которому пришёл манерный поэт, выражается с помощью различных повторов. Вопросительный знак расчленяет грамматическую основу, состоящую из местоимения и существительного, такая синтаксическая модель будет повторена ещё два раза, также можно назвать неполный

синтаксический повтор в примере «а вы...», в котором умалчивается сказуемое, которое, скорее всего, тоже должно было быть выражено существительным. Сказуемые повторяются довольно часто в различных формах, и выражены через различные части речи. Неполный синтаксический повтор с инверсией наблюдается в предложениях «Вихрь идей у вас» и «новостей у вас вагон». Повтор вводного сочетания «что ж». В конце присутствует звуковой повтор шумных, звонких фонем [з]-[з'] и глухих [с], способствующих усилению рифмы, а также наделяющие индивидуальным оттенком речь персонажа.

Проведённый анализ показывает главную функцию парцеллированных предложений, созданных при помощи различных видов языкового повтора – выделение и акцентирование внимания на различных аспектах лирического повествования: детализация или конкретизация изображаемых объектов, эмоциональное состояние персонажей и их характеристика. Также стоит отметить то, что речь лирического субъекта мастерски стилизована под разговорную, со всеми соответствующими разговорными паузами и интонациями. При этом всё синтаксис поэтического произведения не подвергается какому-то разрушению и хаосу, сохраняется целостность структуры выражений и грамматическая связь между её членами.

Выводы по второй главе

В ходе работы был осуществлено исследование различных видов языкового повтора в произведениях В. В. Маяковского и анализ их особенностей функционирования в стихотворениях для определения ярких и основных черт индивидуального стиля поэта.

По-нашему мнению, самым разнообразным из всех является фонетический повтор, имеющий различные подвиды и широкий функциональный арсенал. Это и окказиональные звукоподражательные фонемы, особенность которых в отличие от обычных, одиночных

звукоподражательных фонем заключается в последовательной цепочке звуков, в которых присутствует определённая фонемная доминанта гласного или согласного звука, образующих целую звукоподражательную морфему. Звуковой повтор также служит для поддержания благозвучности стихотворения, его звуковой организации и усиления эффекта от произношения рифмованного слова, имеющего в себе повторяемые на протяжении всей строфы определённые фонемы. Отдельной подгруппой звукового повтора является приём паронимической аттракции, когда определённая последовательность гласных и (зачастую) согласных звуков в одном слове подсказывает автору выбор следующего слова и такой техникой способствует созданию новых и уникальных художественных образов за счёт паронимических сочетаний. Помимо донесения авторского замысла фонетические повторы выполняют текстообразующую функцию, определяя развитие повествования за счёт появления новых слов, экспрессивную функцию, передавая эмоции персонажей, а также раскрывая определённые качества индивидуального поэтического стиля автора.

Повтор также может служить основанием при реализации других ритмико-интонационных и синтаксических явлений, мы выделили два подобных примера: синтагма и парцелляция. Морфологический и морфемный повтор оказывают влияние на интонационно-звуковую сторону стихотворения, многократный повтор служебных частей речи с выделением их в отдельную строку создаёт собственное семантическое пространство, задаёт логические ударения и ритмическую конструкцию поэтического произведения, а также позволяет передать местоположение лирического субъекта по отношению к описываемым предметам. С помощью языкового повтора автор выстраивает стихотворный синтаксис и интонацию таким образом, чтобы проявить эффект разговорной речи, через которую возможно передать различные эмоции и душевные

состояния персонажей, и ещё обратить внимание читателя на значимые элементы художественных образов. В руках поэта-новатора повторы используются для создания уникальных окказиональных явлений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Повтор является одним из самых распространенных приёмов художественной выразительности в литературе, в частности в поэзии. Это явление было известно ещё со времён античности, и вместе с развитием интереса к лингвистическим дисциплинам повышался интерес к языковому повтору. Изначально риторический приём повтор постепенно стал неотъемлемой средством художественной выразительности, особенно популярными повтор и его подвиды стали в литературе двадцатого века, это не стало исключением и для поэзии В.В. Маяковского. Мы выяснили определение этого термина, классификацию его видов и их функции. На примере этой квалификационной работы мы выяснили, что данное средство выразительности играет одну из ключевых ролей в творчестве поэта-новатора В. В. Маяковского, особенно фонетический повтор, также выяснили функции повторов в его поэтических произведениях. Мы не можем заявить категорично, что именно этот вид повтора является самым значимым в арсенале поэта, интерес к нему вызван различными публикациями, большинство из которых посвящено звуковому повтору и его подвидам, а также сугубо личным взглядом и мнением, сформированным при изучении стихотворений поэта во время подготовки к написанию этой работы. Вполне возможно, что и в других повторах можно обнаружить разнообразие приёмов и функций, по крайней мере, мы можем с полной уверенностью заявить, что в творчестве В.В. Маяковского при желании можно найти все основные виды языкового повтора (фонетический, морфологический, лексический, морфемный, синтаксический). Даже в этой небольшой работе отображены хотя бы по одному примеру повторы разных лингвистических уровней. В основном были рассмотрены звуковые повторы, но этих примеров вполне достаточно, чтобы сказать о том, что они являются важным текстообразующим и миромоделирующим средством при создании художественного произведения. Языковые повторы делают

художественную речь произведений В. В. Маяковского выразительней и экспрессивней.

Повтор В. В. Маяковский использовал на протяжении всего своего творчества. В этой работе проанализированы по большей части произведения досоветского периода, которые являются самыми известными и узнаваемыми стихотворениями поэта, они же в основном и изучаются по школьной программе, даже на крупных интернет ресурсах имеются не все произведения советского периода, и, как правило, в исследованиях, посвящённых поэту, анализируются в основном досоветские произведения. Эти периоды имеют свои характерные особенности использования языкового повтора. Например, в основном в ранних произведениях перед нами предстаёт лирический герой, обуреваемый волнением, тревогой, восторгом или вовсе паникой, и языковые повторы будут служить именно для передачи всех чувств и эмоций героя. Использование приёма паронимической аттракции намного заметнее в позднем периоде творчества поэта.

Подводя итог, мы можем сказать, что приём языкового повтора в произведениях В. В. Маяковского нуждается в глубоком и тщательном изучении, в данной работе была рассмотрена лишь малая часть из всего возможного потенциала данной темы. Монументальных и серьёзных работ по этому вопросу ещё не написано, что в принципе актуально и для остальных поэтов и писателей, работы аналогичного характера, но по творчеству других поэтов начинают только-только появляться.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Источники:

1. Маяковский В. В. Собрание сочинений в 12 тт. — Москва: изд-во Правда, 1978.

Научная, учебно-методическая и справочная литература:

2. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / Арнольд И. В. – Санкт-Петербург: изд-во СПбГУ, 1999. – 381 с.
3. Астафьева И. М. Виды синтаксических повторов, их природа и стилистическое использование в произведениях Ч. Диккенса: Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.05 / И. М. Астафьева; Моск. технол. ин-т местной пром-сти. – Москва, 1962. – 20 с.
4. Афанасенко Е. В. Семантический повтор в политическом дискурсе (на материале русского и английского языков) : Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Афанасенко Евгения Викторовна; науч. рук. О.Ю.

- Крючкова; Саратовск. гос. уни-т. имени Н.Г.Чернышевского. – Саратов, 2006. – 265 с
5. Барнет О. И. О словотворчестве В.В. Маяковского// О. И. Барнет/ Актуальные проблемы изучения славянских языков: Материалы Международной научной конференции студентов и молодых учёных памяти проф. Е. С. Отина; отв. ред. доц. Н. А. Ярошенко. – Донецк: изд-во ДонНУ, 2016. – Вып. 1. – с. 13-21.
 6. Боровкова Л. П. Особенности слов-повторов в немецком языке [Текст] / Л. П. Боровкова // Немецкий язык и литературоведение. – Челябинск, 1976. – № 6. – С. 25-32.
 7. Блинова О. И. Явление мотивации слов: Лексикологический аспект. Учеб. пособ [Текст] / О. И. Блинова. – Томск: изд-во Том. ун-та, 1984. – 192 с.
 8. Буслаев Ф. И. О преподавании отечественного языка [Текст] / Ф. И. Буслаев. – Ленинград: изд-во Учпедгиз, 1941. – 248 с.
 9. Валгина Н. С. Синтаксис современного русского языка / Н. С. Валгина. – Москва: изд-во Высш. шк., 1991. – 255 с.
 10. Валгина Н. С. Теория текста. Учебное пособие. / Н. С. Валгина – Москва: изд-во Логос, 2003. – 280 с
 11. Вдовиченко П. С. Глагольный повтор как средство выражения экспрессии (на материале немецкого языка) [Текст] / П. С. Вдовиченко // Учен. зап. ГГПИИЯ им. Н.А. Добролюбова. – Горький, 1968. – № 38. – С. 28-41.
 12. Векшин Г. В. Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования : Дис....д-ра филол. наук: 10.02.01 / Г. В. Векшин; Российский уни-т дружбы народов. – Москва, 2006. – 504 с.
 13. Винокур Г. О. Маяковский – новатор языка. / Г. О. Винокур – Москва: изд-во Советский писатель, 1991. – 448с.

14. Власова Ю. Н. Анафоро-эпифорические производные во французской поэзии XIX-XX вв.: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.05 / Ю. Н. Власова; Моск. гос. уни-т. имени М. В. Ломоносова – Москва, 2002.– 200 с.: ил. РГБ ОД, 61 02-10/909-6
15. Гак В. Г. Повторная номинация и ее стилистическое использование / В. Г. Гак // Вопросы французской филологии : МГПИ1 им. В. И. Ленина; отв. ред. В. Г. Гак. Москва, 1972. – С. 123-136.
16. Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика / М. Л. Гаспаров – Москва: изд-во «Наука», 1974. – 487 с.
17. Гаспаров, М. Л. Очерк истории европейского стиха [Текст] / М. Л. Гаспаров. – Москва: изд-во Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
18. Головкина Н. Т. Повтор как стилистическое средство в различных видах и жанрах текста (на материале современного немецкого языка) : Дис. ... канд. филол. наук / Н. Т. Головкина; – Москва: [б.и.], 1964. – 317 с.
19. Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского: Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения / Б. П. Гончаров. – Москва: изд-во Наука, 1983. – 352 с.
20. Григорьев В. П. Паронимическая аттракция в русской поэзии XX века / В. П. Григорьев – В кн.: Сборник докладов и сообщений Лингвистического общества, Вып.5. Калинин: изд-во КГУ, 1975. – С. 131 – 164
21. Григорьев В. П. Паронимия / В. П. Григорьев – В кн.: Языковые процессы. Поэзия, Москва: изд-во Наука, 1977. – С. 186—239.
22. Григорьев В. П. Паронимическая аттракция / В. П. Григорьев – В кн.: Поэтика слова, Москва: изд-во Наука, 1979. – С. 175–240
23. Григорьев В. П. В. Хлебников. Грамматика идиостиля / В. П. Григорьев – Москва: изд-во Наука, 1983. – 224 с.

- 24.Добронравова Н. Н. Проблема повтора в номинативном аспекте / Н. Н. Добронравова // Экспрессивность на разных уровнях языка / Под ред. К. А. Тимофеева. Новосибирск, 1984. – С. 148-157.
- 25.Зиндер Л. Р. Общая фонетика / Л. Р. Зиндер ; Ленингр. ордена Ленина гос. ун-т им. А. А. Жданова. - Ленинград : изд-во Ленингр. ун-та, 1960. – 335 с.
- 26.Золотова Г. А. Композиция и грамматика / Г. А. Золотова // Язык как творчество. Сб. статей к 70-летию В. П. Григорьева / Ред. кол.: З. Ю. Петрова, Н. А. Фатеева. Москва: ИРЯ РАН, 1996. С. 284-296.
- 27.Карабчиевский Ю. А. Воскресение Маяковского / Ю. А. Карабчиевский – Москва: изд-во Сов. писатель, 1990. – 224с.
- 28.Квинтилиан М. Ф. Двенадцать книг риторических наставлений [Текст] / М. Ф. Квинтилиан. – Санкт-Петербург, 1834. – Ч.2. – 276 с.
- 29.Кечик Е. В. Деривационный повтор в художественном прозаическом тексте: Дисс... канд. филол. наук. / Е. В. Кечик; Моск. пед. гос. ун-т им. В. И. Ленина. – Москва, 1995. – 285 с.
- 30.Кодзасов С. В., Кривнова О. Ф. Общая фонетика / С. В. Кодзасов, О. Ф. Кривнова – Москва: изд-во Рос. Гос. Гуманит. Ун-т, 2001 – 591 с.
- 31.Образное слово А. Блока. Сборник / Под ред. А. Н. Кожина. Москва: изд-во Наука, 1980. – 216 с.
- 32.Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина – Москва: изд-во Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 270 с.
- 33.Кукушкина Е. Ю. Синтаксический повтор в стихотворном тексте: Автореферат дис... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. Ю. Кукушкина; Российская академ. наук. ин-т. русского языка – Москва, 1992. – 23 с.
- 34.Куликова З. П. Повтор как средство экспрессивности и гармонизации поэтических текстов М. Цветаевой и Р. М. Рильке: Дисс... канд. филол. наук: 10.02.19 / З. П. Куликова; Пед. ин-т. ФГОУ

- ВПО «Южный федеральный университет» – Ростов-на-Дону, 2007. – 191 с.
35. Кухаренко В. А. Виды повторов и их стилистическое использование в произведениях Ч. Диккенса: автореф. дисс... канд. филол. наук / В. А. Кухаренко. – Москва: [б.и.], 1955. – 12с.
36. Кухаренко В. А. Текст и его структура: учеб. пособие / Кухаренко В. А. – Москва: из-во Флинта, 2018. 188 с. – ISBN 978-5-9765-2594-8
37. Лепина Р. А. Роль лексического повтора в семантико-синтаксической организации предложения: дис... канд. филол. наук: 10.02.19 / Киев: [б.и.], 1977. 216 с
38. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М. В. Собр. соч. в 10 т. Труды по филологии 1739- 1758. Москва-Ленинград, 1952. Т. 7. – С. 55-260.
39. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха: Пособие для студентов / Ю. М. Лотман. - Ленинград: изд-во Просвещение, 1972. - 271 с .
40. Лошаков А. Г. Сверхтекст: семантика, прагматика, типология: Автореферат дис. ...д-ра филол. наук: 10.02.01 / А. Г. Лошаков; ГОУ ВПО «Нижегородский гос. лингв. уни-т. им Н. А. Добролюбова» – Киров, 2008. – 52 с.
41. Москвин В. П. Типология повторов как стилистической фигуры [Текст] / В. П. Москвин // Русский язык в школе. – 2000. – № 5. – С.81-85.
42. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности (Поэтика и индивидуальность). – Москва: из-во Владос, 1999. – 357 с.
43. Онхайзер И. Номинация в текстах разных функциональных стилей [Текст] / Онхайзер И. // Словообразование. Стилистика. Текст: Номинативные средства в текстах разных функциональных стилей. – Казань: изд-во КГУ, 1990. – С. 5-13.

- 44.Панов М. В. Ритм и метр в русской поэзии. Ст. 2: Словесный ярус / М. В. Панов // Поэтика и стилистика. 1991. – С.3-23.
- 45.Папуша И. С. Сложное синтаксическое целое : структура, семантика, функционирование : Дис... д-ра филол. наук: 10.02.01 / И. С. Папуша; ГОУ ВПО «Моск. гос. областн. ун-т.» – Москва, 2011. – 401 с.
- 46.Пашков А. В. Звуковая организация поэтической речи В. В. Маяковского. Силлабо-тонический стих : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01/ А. В. Пашков; Московский педагогический университет – Москва, 2006 – 174 с. РГБ ОД, 61:06-10/1565
- 47.Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Большая Рос. энцикл. ; Санкт-Петербург : Норинт, 1997, 1999, 2001, 2004. – 1456 с. : ил. – ISBN 5-85270-160-2. – ISBN 5-7711-0004-8.
- 48.Потебня А. А. Мысль и текст / А. А. Потебня – Москва: изд-во Наука. 1993. – 340 с.
- 49.Радина Л. Б. Лексические повторы и вопросительные конструкции как средства экспрессии и передачи поэтического содержания в поэзии А. В. Кольцова : Автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Л. Б. Радина; Воронежский гос. пед. ин-т – Воронеж, 1991. – 20 с
- 50.Разинкина Н. М. Функциональная стилистика английского языка / Н. М. Разинкина – Москва: изд-во Высшая школа, 1989. – 182 с.
- 51.Распопов И. П. Синтаксис и словообразование (К постановке проблемы) / И. П. Распопов – Москва: [б.и.], 1975. – С.264-268.
- 52.Савченко, Л. И. Повтор как стилистическая категория в художественной прозе Ф. М. Достоевского: Дисс... канд. филол. наук: 10.02.01 / Л. И. Савченко; Узбекский респ. пед. ин-т. русского языка и литературы – Ташкент, 1984. – 203 с.

- 53.Сёмина С. И. Языковой повтор как конститuent полипредикативного сложносочинённого предложения в русском языке: Автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01/ С. И. Сёмина; Таганрогский гос. пед. ин-т. – Таганрог, 1999. – 21 с.
- 54.Сковородников А. П. Экспрессивные синтаксические конструкции в современном русском литературном языке / А. П. Сковородников – Томск : изд-во Томского ун-та, 1981. – 261с.
- 55.Сковородников А. П. О соотношении понятий «парцелляция» и «присоединения» (на материале русского литературного языка) / А. П. Сковородников // Вопросы языкознания. – Москва: из-во Наука, Выпуск №1, 1978. – С. 118-130.
- 56.Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика (сложное синтаксическое целое). Москва: изд-во Высшая школа, 1973. – 214с.
- 57.Тарасинская И. З. Дистантное повторение в языке произведений К. Г. Паустовского: Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.01 / И. З. Тарасинская; Воронеж. гос. ун-т им. Ленинского комсомола – Воронеж, 1977. – 22 с.
- 58.Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – Москва: изд-во Просвещение, 1974. – 509 с.
- 59.Тимофеев Л. И. Слово в стихе / Л. И. Тимофеев – Москва: изд-во Совет, писатель 1982 – 344 с.
- 60.Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева – Москва: изд-во Агар. 2000 – 280 с.
- 61.Фонякова О. И. Стилистическая роль повтора в автобиографических повестях М. Горького/ О. И. Фонякова // Вопросы стилистики: : межвуз. науч. сб. / отв. ред. О. Б. Сиротинина. – Саратов, 1973. – № 6. – С. 56-69.
- 62.Формановская Н. И. Речевой этикет и культура общения / Н. И. Формановская – Москва: изд-во Высшая школа, 1989 –159 с.

- 63.Фрейденберг О. М. Античные теории языка и стиля [Текст] / О. М. Фрейденберг – Москва–Ленинград: изд-во Соцэкгиз, 1936. – 341 с.
- 64.Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: в 2 т.: Т.2 / Н. И. Харджиев.– Москва: изд-во РА, 1997.– 320 с.
- 65.Хованская З. И. Стилистика французского языка / З. И. Хованская – Москва: изд-во Высшая школа, 1984. – С.290-315.
- 66.Холшевников В.Е. Стихovedение и поэзия / В. Е.Холшевников – Ленинград: изд-во ЛГУ, 1991. – 256 с
- 67.Цветкова Н. Е. Лексический повтор в стихотворной речи / Н. Е. Цветкова // Русский язык в школе. 1986. № 1. – С. 63-67.
- 68.Чеплыгина И. Н. Языковые средства экспрессии в прозе В. Набокова : диссертация ... доктора филологических наук : 10.02.01. [Текст] / И. Н. Чеплыгина; Институт управления, бизнеса и права – Ростов-на-Дону, 2002. – 115 с.: ил. РГБ ОД, 71 03-10/109-7
- 69.Чернявская В. Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации : Автореферат дис. ... д-ра филол.наук: 10.02.04 / В. Е. Чернявская; Российский гос. пед. ун-т. им. А. И. Герцена – Санкт-Петербург, 2000. – 49 с.
- 70.Шапиро А. Б. Синтаксис русских народных говоров [Текст] / А. Б. Шапиро. – Москва: изд-во АН СССР, 1953. – С. 40-43.
- 71.Шмелев Д. Н. Об асимметричном параллелизме в поэтической речи / Д. Н. Шмелев // Русский язык в школе – Москва, 1970. – № 5. – С. 8-13
- 72.Штокмар М. П. Рифма Маяковского / М. П.Штокмар – Москва: изд-во Советский писатель, 1958. – 145 с.
- 73.Якобсон Р. О. Избранные работы / Р. О. Якобсон – Москва: изд-во Прогресс, 1985. – 455 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В основном произведения В. В. Маяковского рассматриваются в средних и старших классах. Стихотворение «Хорошее отношение к лошадям» (1918 г.) можно взять для изучения в 7 классе. Вокруг этого произведения можно выстроить целое занятие, целью которого будет создание условий для понимания идейно-художественного своеобразия этого стихотворения В.В. Маяковского, организации деятельности учащихся по анализу поэтического текста, создания условий для развития морально-нравственных качеств учеников. Часть анализа этого стихотворения отведена под изучение различных повторов в тексте. Следующие задания можно дать в ходе урока по этому произведению:

Фонетический повтор

1. Как вы понимаете строки «Гриб. Грабь. Гроб. Груб»? Как эти строки характеризуют то время?

2. Найдите в начале текста пример повторения звуков (аллитерация–повтор согласных фонем. [б], [л], [п], [т], [гр], [ш], в строках «Гриб. Грабь. Гроб. Груб», «Штаны, пришедшие Кузнецким клёшить» и другие)

3. С какой целью поэт применяет этот прием? Какие звуковые ассоциации у вас возникают? ([гр-б] – лошадь скачет, стук копыт о мостовую, [зв]– звенящий смех, безжалостный, жестокий, как звон металла; [ш] – шёпот, метафора даёт ощущение бесконечного движения любопытных по Кузнецкому мосту; [ж] – ржанье лошади)

4. «Лошадь упала! Упала лошадь!» – какие здесь мы можем выделить звуки? (Мы слышим выражение боли, которую испытала лошадь, когда упала (звук [у]), звук [а] - это крик самой лошади и восклицания прохожих. Ассонанс – повтор гласных фонем).

5. Подготовьте выразительное чтение этого отрывка.

Синтаксический повтор

1. Найдите пример зеркального повтора (или же синтаксического), когда элементы следуют в обратном порядке («Лошадь упала! / Упала лошадь!») – такой приём называется инверсией)

2. Найдите пример полного повтора, когда элементы следуют в одинаковом порядке в разных предложениях. Прочитайте выразительно примеры («Ветром опита, льдом обута»).

3. Как вы понимаете эти строки? (« Ветром опита» - улица как бы напоена сырым, холодным воздухом; «Льдом обута» - панцирь льда как бы обул улицу, поэтому она скользила)

3. Как вы думаете, с какой целью используются эти повторы?

Проверяем результаты исследования. Давайте посмотрим, какие тропы и фигуры речи встречаются в этом стихотворении:

1. Какие примеры аллитерации и ассонанса вы нашли в тексте?

2. Не кажется ли вам, что в песне имеет место не только набор звуков?

3. Случайно ли подобраны слова? (Перед читателем появляются реалии того времени: грабежи, грубость, смерть)

4. Захотелось ли проверить значение какого-то слова по словарю?

Для урока в старших классах при изучении особенностей творчества В. Маяковского вместе с другими ранними произведениями хорошо подходит стихотворение с применением фонетического повтора «Исчерпывающая картина весны» (1913 г.). Урок, посвященный работе над этим стихотворением и с «А вы могли бы?» (1913 г.), был проведён в 11 классе МОУ «Козыревская СОШ» во время студенческой практики по литературе.

Сначала просматривали отрывок из телепередачи «Что?Где?Когда?», где знатокам читается стихотворение «Исчерпывающая картина весны». Учащимся необходимо ответить, как называется это стихотворение. Ставим паузу перед ответом знатоков.

«Исчерпывающая картина весны»

Листочки.

После строчек лис-

Точки.

(1913)

В тексте Маяковского прежде всего бросается в глаза кажущееся **несоответствие заглавия стихотворения и небольшого его объема** (четыре слова однозначных, один предлог). **Цель автора - передать замысел максимально скупыми языковыми средствами.** Налицо компрессия. **Использованы только существительные** (и один предлог).

Листочки. **Образная функция осуществляется через суффикс.** **Что означает «листья» и что «листочки?»** (уменьшительно-ласкательный суффикс, маленькие листья, только появившиеся, распускающиеся)

Что означает «после»? (смысл предлога равен его языковому значению "спустя некоторое время, а потом", к которому присоединяется пространственное значение)

Строчек - смысл определяется лишь в опоре на последующее слово.

Лис - множественное число от "лиса"

После строчек лис. Глагол пропущен. Первое понимание: после того, как пробежали лисы. Наблюдается явление неполноты. Второе понимание - образное, метафорическое. Чтобы определить образный смысл, необходимо учесть последующий контекст: после строчек листочки, а также все семантические признаки, которые ассоциативно связаны с прямым производящим значением существительного "строчка" - по толковым словарям: строчка - ряд слов, букв, иных знаков, написанных в одну линию.

Итак, строчки лис - мелкие, частые ровные следы, которые оставляют животные.

В контексте предшествующей метафоры существительное точки также метафоризируются. Строчка, точка - слова одной тематической группы. Поэтому смысл метафорического существительного осознается через образ прямого значения - знак препинания.

Точка - темные, устойчивые следы от прикосновения маленьких теплых лапок. Все существительные стоят в форме множественного числа, это помогает передать мысль о распространенности чего-то. **Сама по себе земля имеет тёмный оттенок, на чём же можно оставить такие явные следы?** (на снегу)

Итого: маленькие, молодые листья + темные следы, оставшиеся после лис = какое время года описал В. Маяковский?

Помимо этого сочетание фонем [стч'к] и [тч'к] в словах «листочки», «строчек», «точки» может быть рассмотрено как явление паронимической аттракции, и эти слова также относятся к канцелярской тематической группе, что позволит нам интерпретировать эти образы уже совсем по-другому: речь не о картине природы, а об листке бумаги со строчками, знаками препинания и какими-то рисунками.

Слушали ответы учащихся, снимали с паузы фрагмент из «Что?Где?Когда?»