

Изучение композиции стихотворения как способ познания его идеи

Т. Ю. Климова

Педагогический институт ИГУ, г. Иркутск

Аннотация.

В статье обосновывается уникальность композиции стихотворения как «сложно построенного смысла» (Ю. Лотман) и рассматриваются возможности вычленения универсальных структурных единиц в лирике, актуальные в школьном преподавании. Автор статьи предлагает варианты интерпретации композиций в поэтическом наследии неоакмеистов Д. Самойлова и А. Кушнера.

Ключевые слова:

теория композиции в школе, композиция противопоставления тезиса и антитезиса, композиция развертывания метафоры, композиция сравнения с прототекстом.

В школьных программах теория композиции вводится в 5 классе при изучении эпического произведения. В учебнике под редакцией В. Я. Коровиной предлагается хрестоматийное определение: «Композиция (лат. *compositio* – составление, соединение) – расположение, то есть построение произведения» [8, с. 309]. Та же дефиниция переходит в словарный раздел учебника для 6 класса и от темы к теме уточняется конструктивными элементами формальной стороны композиции: завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Эти специфические фабульные узлы школьники прочно усваивают как единственную форму композиции и потом на ГИА и ЕГЭ пытаются применить ко всем произведениям вне зависимости от литературного рода и характера текста.

Знакомство с рядом программ по литературе показало, что композиции лирического произведения в них специального места не отведено. И только в программе В. Г. Маранцмана при изучении творчества С. Есенина как отдельная проблема заявлена композиция лирического стихотворения. Само определение в учебнике для

7 класса выглядит следующим образом: *«Композиция лирического стихотворения – соотношение души поэта и образов мира. Это соотношение развивается по сходству и контрасту, и потому переплав чувств, их смена составляет сюжет стихотворения, так или иначе разрешающий его конфликт (поэт и мир)»* [9, с. 225].

Приведённая дефиниция учитывает родовую природу лирики, но в самой формулировке структура соперничает с понятиями «сюжет» и «тема». Из собственно композиционных признаков названы сходство, контраст и обязательность разрешения конфликта «поэт и мир».

В академическом литературоведении разработкой теории композиции занимались такие серьёзные учёные, как М. М. Бахтин, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, М. Л. Гаспаров, Ю. М. Лотман, Е. Г. Эткинд. Оригинальное понимание композиции продемонстрировал Б. А. Успенский, который увидел строение текста как смену точек зрения источников речи «в плане идеологии, фразеологии, пространственно-временной характеристики и психологии» [16, с. 15]. Здесь каждый элемент повествования (формы) непосредственно «привязан» к конкретному фрагменту содержания, поскольку свидетельствует о «географии», пространственно-временном нахождении повествователя, рассказчика, персонажа или лирического героя, передающих в перипетиях сюжета и переживаний своё мировоззрение и индивидуально-психический склад природы. Такое определение как нельзя точнее соответствует эпическому и драматическому родам литературы и принципиально меняет традиционный школьный подход.

Композиция стихотворения в науке о литературе рассматривается как самостоятельная вселенная с только ей присущими признаками. Источник речи здесь один – лирический герой (либо поэтическое «я», либо «маска», и крайне редко – «повествователь»). Особого внимания заслуживает определение Ю. М. Лотмана: *«План – идея архитектуры, структура здания – её реализация. Идеиное содержание произведения – структура. Идея в искусстве – всегда модель, ибо она воссоздаёт образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея невысказима. Дуализм формы и содержания должен быть заменён понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры. Изменённая структура донесёт до читателя или зрителя иную идею. Из этого следует, что в стихотворении нет «формальных элементов» в том смысле, который обычно вкладывается в это понятие. Стихотворение – сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые»* [10].

В такой трактовке композиция перестаёт быть готовой формой – композицией на все случаи, как отвердевшие формы сонета, рондо или триолета, и является композицией конкретного текста с его единственной в своём роде идеей. Само разнообразие художественных идей исключает шаблонный подход к анализу композиции, поскольку становится такой же сверхцелью, как постижение идейного смысла.

Целесообразно ли в таком случае говорить об универсальных принципах композиции лирики? И каким образом и когда это следует донести до школьника?

Б. В. Томашевский, например, целостность структуры эстетического объекта в лирике теоретизировал как типично трёхчастное построение: «в первой части даётся тема, во второй она или развивается путём боковых мотивов, или оттеняется путём противопоставления, третья же часть даёт как бы эмоцио-

нальное заключение в форме сентенции или сравнения (“pointe”)) [15, с. 151]. Звуковую форму упорядочивания словесного материала учёный тоже относил к стиховой композиции. Т. Сильман также представила композицию стихотворения как подвижное единство трёх устойчивых элементов: план внешней предметности (случайное), план внутренних переживаний (закономерное) [13, с.13] и момент лирической концентрации [Там же, с. 9], который приходится на финал.

Приведённые определения доступны пониманию ученика среднего звена и означают, что вычленение типовых элементов в строении стихотворения – дело вполне закономерное, равно как поиск схемы не означает упрощения смысла. В строении поэтического текста могут встречаться повторы, которые самым фактом дублирования передают информацию о структуре: анафора организует анафорическую композицию, эпифора – эпифорическую, зеркальность – зеркальную, «кольцо» – кольцевую, вопросно-ответная форма стихотворения – амёбейную, как, например, в стихотворении Ю. Левитанского «Диалог у новогодней ёлки»:

– *Что происходит на свете? – А просто зима.*

– *Просто зима, полагаете вы? – Полагаю... (и т. д.)* [6, с. 70].

Но все перечисленные структурные составляющие композиции не ориентируют на смысловое содержание, а сами по себе фигуры поэтического синтаксиса малоинформативны, как, к примеру, отдельные позы тела не способны полноценно представить всего человека.

Лирика – тот род литературы, в котором сочетаются звук, изображение и переживание. Как мелическое по своей природе искусство, лирика может рассматриваться в терминологии музыки, например, в стихотворении А. Кушнера «*Какое чудо, если есть...*» *противоборствуют два мотива: мотив замысленной красоты Тем, «кто затеял в нашу честь / Ночное множество созвездий»* [5, с. 124] и мотив чудесной случайности гармонии, который у Кушнера становится доминирующим. В финале обе линии объединяются в мощном аккорде приятия жизни вне зависимости от её источника. Это сонатная структура, которую в музыке часто называют композицией сонатного аллегро.

Но если термины музыки понятны лишь «посвящённым», то «живописный» тип композиции – диптих, триптих или полиптих – доступен более широкой аудитории учеников. В стихотворении А. Межирова «*Человек живёт на белом свете...*», например, вычленяется структура диптиха: динамичная синхронная часть сюжета репрезентирует формальное присутствие героя в настоящем времени с его незначительными мирными заботами. Вторая – статичная, ритмически повторяясь, отсылает к военному прошлому: «*Я – лежу в пристрелянном кювете / На перебомблённом рубеже...*» [11, с. 171–172]. По принципу обратной перспективы зрительский фокус смещается к ретроспективному сюжету напряжённых военных будней как самому важному событию в биографии героя и свидетельствует о его идентификации с прежним «я».

Художественно-изобразительной стороной представлена золотая осень в одноимённом стихотворении-полиптихе Б. Л. Пастернака, структура которого выстроена как последовательная смена микрохронотопов – эскизов и законченных пейзажей осени: «*Осень. Сказочный чертог, / Всем открытый для обзора <...> Как на выставке картин: / Залы, залы, залы, залы / Вязов, ясеней осин / В позолоте небывалой <...> В жёлтых кленах флигеля, / Словно в золотых рамах <...> Липы обруч золотой – / Как венец на новобрачной. / Лик берёзы – под фатой / Подвенечной и прозрачной»* [12, с. 91]; а далее в фокусе – янтар-

ный свет заката на коре деревьев и «вишнёвый клей» [12, с. 92] зари. Только к финалу экспозиции в левитановскую живописную палитру ненадолго вступает звуковая партитура осени: громкий шелест листа под ногами и «эхо у крутого спуска» [Там же]. Общие рекомендации при анализе подобного рода композиций – учёт смены «сюжетов» картин, закона перспективы, цветового решения и сопровождающего их настроения.

Правомочен и лингвистический подход к композиции лирики, например, в случае, когда стихотворение укладывается в одно предложение, как у А. Пушкина («Я люблю вечерний пир...») или В. Хлебникова («Когда умирают кони...»). Подобные типы построения могут быть проанализированы в парадигме грамматических признаков предложения.

Композицию стихотворения Д. Самойлова «Мост» логично рассматривать как графическую и звуковую, поскольку две первые длинные строки анапеста зримо воспроизводят длину моста («*Стройный мост из железа ажурного*» с геометрическими изломами его форм («*Застеклённый осколками неба лазурного*»); следующие две – ямбом воспроизводят ритм движущегося поезда («*Попробуй вынь его / Из неба синего*»), а вывод органически вписывает творение человеческого гения в природный пейзаж в новом ритмическом рисунке на основе дактиля: «*Это и есть искусство...*» [14, с. 60].

Все приведённые типы композиций, бесспорно, будут интересны для школьника, но они апеллируют не к «сложно построенному смыслу» стихотворения, а к частностям его архитектоники. В старших классах целесообразно ориентироваться на определение Ю. М. Лотмана, с целью апробации которого обратимся к трём примерам из поэзии неоакмеистов, наиболее показательным для лирики в целом. Первое принадлежит А. Кушнеру:

*Я не ценю балет и не люблю парад,
Их крепостной сюжет, самодержавный лад.*

*Пусть ножка ножку бьёт, под козырёк берут,
Подозреваю гнёт и подневольный труд.*

*А я люблю, когда по комнате, мой друг,
Смеясь, балдой балда, ты закружишься вдруг.*

*И я люблю стихов неотразимый строй,
Что умереть готов, как полк, за нас с тобой* [5, с. 258].

Структура стихотворения А. Кушнера – симметричная. Ось симметрии – граница перехода от тезиса «не люблю» («не ценю») к антитезису «люблю», который делит стихотворение пополам: тезис и антитезис повторяются по два раза в первых двух и – соответственно – в двух последних строфах. Такая зеркальная архитектоника обеспечивает тексту устойчивость.

Но аргументация, выявляющая логику любви и нелюбви по сходным основаниям, позволяет говорить, что содержательную часть стихотворения представляет композиция *противопоставления тезиса и антитезиса*.

В первых строках формулируется лермонтовско-блоковский парадокс на тему «странной» любви к Отчизне, поскольку нелюбимые балет и парад – это предметы национальной гордости россиян, где действительно есть чем поразить воображение.

Состав аргументов открывает красноречивый набор эпитетов, объединяющих в восприятии столь разные зрелища: «крепостной сюжет» (о балете) и «самодержавный лад» (о параде). Они-то и раскрывают причину неприязни: упорядоченная расчисленность каждого движения, выверенная геометрия построений и стоящие за этим муштра, изнуряющий труд и подчинение чьей-то вполне земной воле – исключают импровизацию и полёт фантазии. Это придаёт возвышенному и величественному зрелищам отчётливые признаки несвободы. Интерпретация Кушнера позволяет прочувствовать заложенную в категории «возвышенное» враждебность по отношению к частному человеку.

Диалог с культурной традицией продолжается во втором катрене. М. Лермонтов в своём шедевре «Родина» отрицал привязанность к славным страницам нашего прошлого («слава, купленная кровью», «тёмной старины заветные преданья») во имя декларации любви к величественным проявлениям природы («степей холодное молчанье», «лесов безбрежных колыханье, / Разливы рек её, подобные морям» [7, с. 323]) и стихийному началу в русском человеке, не особо акцентируя внимание на причинах своих предпочтений («Но я люблю за что, не знаю сам...»). А. Блок нелогично выбор сделал в пользу юродской нищеты России, её «серых изб», «ветровых песен», «разбойной красы» и «острожной тоски песен ямщиков» [2, с. 359].

Рефлексивное лирическое «я» у А. Кушнера в процессе формирования речевого потока пытается объективно сформулировать причины нелюбви к национальным символам. Логику обоснования следует рассматривать как основу композиции. Два перифраза: изящное пушкинское «ножка ножку бьёт» и армейское «под козырёк берут» – приведены в качестве допущения ценности этих грандиозных зрелищ, о чём свидетельствует уступительный союз «пусть». Но финальная концертная лёгкость балетного танца и связанное с парадом понятие воинской доблести и чести не снимают тезиса о несвободе. На параде демонстрируются величие и потенциальная мощь государства, а в реальной бой строем не ходят – там хаос и смерть. «Гнёт и подневольный труд», невозможность выражения незапланированных эмоций в балете также не согласуются с представлениями лирического «я» о живой жизни.

Контртезис «люблю» противопоставляет балету свободное кружение по комнате близкого существа. В этом движении нет никакого предварительного замысла, как нет и ощущения сцены, где каждый жест напоказ и деспотически выверен, а каждая эмоция – часть задуманного плана. «Мой друг» танцует как бог на душу положит – «балдой балда». Импровизированный танец и счастливый смех – это способ выражения радостной полноты жизни, её свободного проявления.

Декларация любви во второй части стихотворения сопровождается более свободным выбором лексики и разнообразием синтаксических фигур. Если в первой строфе только два упомянутых эпитета («крепостной сюжет», «самодержавный лад») и официально-казённое определение («подневольный труд»), во второй – два симметричных перифраза, то в третьей и четвёртой строфах интимно-раскованную атмосферу создают обращение «мой друг», фразеологизм «балдой балда», немислимо инверсированный синтаксис в третьей строфе, метафорическое обозначение стихов как «неотразимого строя» и их уподобление полку («Что умереть готов, как полк, за нас с тобой»).

В пуанте в качестве абсолютной противоположности параду лирическое «я» приводит «стихов неотразимый строй». Это второй парадокс в стихотворении Кушнера. Стих по самой своей сути воплощённый порядок, где слово,

рифма, звук, строфика, размер – всё служит созданию строгой математической гармонии. Тогда почему один порядок предпочтительнее другого?

Гармонии лирики, её негромкий лад – один из способов её существования наравне с «громкой» гражданской лирикой, язвительными сатирическими ямбами и эпиграммами. Камерная Евтерпа в большей мере отвечает органике «певческого горла изгиба» поэта Кушнера, поэтому он так чувствителен к показной торжественности, к литаврам и холодной безупречности любого отрепетированного движения.

Два разных «порядка» у Кушнера противостоят даже на уровне ритма: раскрепощённый пирихирированный ямб, дающий стиху свободу дыхания, противопоставляется ямбу с эффектом строевого «печатного» шага: «пусть ножка ножку бьёт»; «как полк за нас с тобой» (-/-/-).

Непротиворечивая гармония формы и содержания – это стихия лирики Кушнера. Вместе с тем в заключительных строках стихотворения тему поэзии развивают именно батальные аналогии: в стихах живёт неукротимый дух народа и мощь его языка, отсюда готовность поэзии «умереть, как полк / за нас с тобой».

Таким образом, по принципу «завершающего последнего слова» композиции чётче выявляется идея стихотворения – декларация любви к поэзии, гимн её нерегламентированному совершенству с отступлениями от порядка, с неправильностями, алогизмами и импульсивными проявлениями и – главное – способностью защищать жизнь от хаоса. Не случайно метафору «непобедимый строй» поэт использовал в качестве названия целого поэтического цикла [4].

Как «мотор формы» (А. Вознесенский) метафора часто вдохновляет поэтов к реализации переносного значения, поэтому во втором примере из запланированных трёх обратимся к композиции *развёртывания метафоры*, которую без преувеличений можно считать излюбленной формой лирики. Например, А. Пушкин, уподобив жизнь движению телеги, а время – лихому ямщику в стихотворении «Телега жизни», обосновывает свою метафору сквозными параллелями: молодость – это езда утром, зрелость – в полдень, старость – вечером, а завершение движения – ночлег (смерть).

Стихотворение Н. Глазкова «Курортный город», заявив в первых тактах метафору «Курортный город – старая актриса, / Играющая юную красавицу» [14, с. 32], развивает тему лицедейства курортной жизни, то есть реализует стартовую метафору как законченную картину жизни: отдыхающие становятся «зрителями», которые «рукоплещут» южной экзотике. А осенняя пора – конец «гастролей» – всё ставит на свои места: «Роль юной сыграна. Актриса дома, / Морщинистая, старая и серая!» [Там же].

Д. Самойлов в стихотворении «Актрисе» реализует шекспировскую метафору «вся жизнь – театр», делая акцент на сложности игры «всерьёз», «без подтасовки». Даже акт смерти позиционируется в измерениях актёрской игры: «И, наконец, сыграть всерьёз / В той мелодраме, / Где задыхаются от слёз / Уже над нами» [14, с. 86].

Рассмотрим подробнее логику композиции развёртывания метафоры на примере короткого стихотворения Д. Самойлова «Старая мама»:

*Как червячок,
Закутавшийся в кокон,
Полуслепая
И полуглухая,*

*Она грызёт тихонько
Домик свой,
Чтоб маленькою бабочкой взлететь
И, шёлк судьбы оставив, умереть [14, с. 96]*

Формально стихотворение начинается со сравнения («как червячок»), которое отличается от метафоры открытым способом уподобления. Но сравнение здесь является частью сложной метафоры, которая без учёта названия стихотворения с неизбежностью реализуется в поле комического: некто женского пола грызёт свой домик, как червячок. Но речь идёт о старой маме, которая сначала сравнивается с червячком, затем – с маленькой бабочкой. Упоминание кокона и «домика» (куколка) восстанавливает недостающее звено в энтомологическом цикле описываемых метаморфоз: червячок – куколка – бабочка. Значит, в миниатюре Самойлова метафорически представлена жизнь и её смысл.

Рождение бабочки – чудо преобразования безобразного в прекрасное – оправдывает неприглядность её прежних обликов и в поэтическом сознании должно сопровождаться эпифаническим пафосом. Вместе с тем у Самойлова красота и сопровождающие её эмоции восторженно-благоговейного экстаза вынесены за скобки. Уменьшительно-ласкательная лексика («червячок», «тихонько», «маленькою») вносят в стихотворение тёплую идиллически-домашнюю интонацию. «Маленькая бабочка» неприметна и явно символизирует нечто более существенное, чем внешнее совершенство. Полуслепая и полуглухая мама прядёт «шёлк судьбы» и тем самым опосредованно приравнивается к бабочке шелкопряда – удивительному созданию природы, заменяющему целый коллектив мастеров. В энтомологических превращениях других бабочек красота и есть наивысшая целесообразность. А негромкий подвиг матери – родить и воспитать своё потомство так, чтобы спокойно умереть, оставив в их душах чувство лада, гармонии с миром. Осмысленная жизнь с выполнением человеческих обязанностей выступает как антипод красоты – как прекрасное, коему в иерархии этико-эстетических ценностей отведено самое почётное место. Кроме того, бабочка – это символ души, бессмертия и возрождения [3, с. 19], поэтому печаль от потери родного человека соседствует с мудрым приятием смерти как части задуманного божественного порядка.

Таким образом, в стихотворении Д. Самойлова спор между формой и содержанием в сюжете решён в пользу последнего: обожествляется не оболочка, а мерцание огня в сосуде, как у Н. Заболоцкого в «Некрасивой девочке». Но форма заявляет о своих правах на уровне ритма: мысль о телеологичности мироустройства наглядно иллюстрируется ритмическим упорядочением двух заключительных строк, где белый стих с его философской раздумчивостью замыкается пятистопным ямбом с точной рифмой («взлететь» / «умереть»).

Третий пример выбран по принципу отсутствия внешних типизирующих признаков формы, поэтому требует вычленения доминанты:

*Он встал в ленинградской квартире,
Расправив среди тишины
Шесть крыл, из которых четыре,
Я знаю, ему не нужны.*

Вдруг сделалось пусто и звонко,

*Как будто нам отпёрли зал. —
Смотри, ты разбудишь ребёнка! —
Я чудному гостю сказал.*

*Вот если бы лёгкие ночи,
Весёлость, здоровье детей...
Но кажется, нет средь пророчеств
Таких несерьёзных статей. (А. Кушнер) [5, с. 43].*

Для того чтобы сознание ученика начало работать в заданном автором направлении, достаточно напомнить дневниковую запись А. Блока от декабря 1906 года: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звёзды. Из-за них существует стихотворение» [1].

«Остриём» и ключом к смыслу стихотворения Кушнера, бесспорно, является шестикрылость таинственного незнакомца и слово «пророчества», по которым школьник способен узнать в ночном госте пушкинского Серафима из «Пророка». Ситуации символической встречи поэта с посланником небес обязывают к сопоставлению с закадровым текстом Пушкина.

Как известно, у Пушкина в «мрачную пустыню» поэта завела духовная жажда. Абстрагированный неземной образ перепутья, послужившего местом встречи божественного курьера с избранником-пророком, соответствует торжественности момента.

Хронотоп стихотворения А. Кушнера не содержит космических примет и вообще чего-либо, заслуживающего внимания. Это обычная ленинградская квартира с бытовыми деталями: уютная ночная тишина, спящий ребёнок. Становится очевидным, что поэт у Кушнера не искал встречи с провидением и не особо провоцировал его трудными вопросами. В описываемый момент жизни он занят земными заботами и даже в столь значительную минуту способен расуждать на тему четырёх лишних крыльев Серафима.

Но явление ангела в городскую квартиру нельзя назвать случайным: каждого, кто берётся складывать слово со словом, Аполлон когда-нибудь потребует «к священной жертве». Оpozнание «чудного гостя» моделирует сакральную атмосферу по аналогии, и хронотоп размыкается: *«Вдруг сделалось пусто и звонко, / Как будто нам отпёрли зал»*. Ночная тишина становится библейской притчей – очищенным от будничных забот временем-местом обретения истины. Это момент подключения к плану провидения в композиции служит точкой наивысшего эмоционального подъёма.

Но уже в следующих двух строках очевиден «выдох»: пространство вновь сужается до размеров квартиры, потому что герой стихотворения не выходит из контекста бытовых забот: *«смотри, ты разбудишь ребёнка...»*. Он не готов к мучительной замене сердца горящим углём, отрекается от роли заложника небес и от трагической музыки. Классический амфибрахий у Кушнера здесь не даёт ни одного ритмического сбоя, потому что сердце человека, сделавшего окончательный выбор, бьётся ровно.

Вместе с тем заключительный катрен исполнен грустной самоиронии, поскольку поэт осознаёт небытийность выбора роли отца и обычного человека, о чём свидетельствует его «моление о чаше»: *«вот если бы «лёгкие ночи, / Весёлость, здоровье детей...»*. Так параллели с «Пророком» Пушкина и Гефсиманским садом приводят не к трагическому решению испить чашу страданий, а, к

сожалению, к тому, что *«нет средь пророчеств / таких несерьёзных статей»*, как покой и семейные радости.

Следует признать, что «глаголом жечь сердца людей» – удел немногих поэтов. Пушкинскую линию пророка поддержала А. Ахматова, взвалив на свои плечи ношу Богоматери. И. Бродский «исчадием оледененья» отгородился от земных искушений. Б. Ахмадулина поэтическую ипостась ставила выше материнской и мыслила себя как «инструмент» для болезненного извлечения звука, диктуемого кем-то с небес («Это я»). Большой поэт Д. Самойлов уже метался от тезиса *«Надо себя сжечь/ И превратиться в речь»* («Надо себя сжечь...») [14, с. 83] к тезису *«Но сладко медленное тленье / И страшен жертвенный огонь...»* («Кто устоял в сей жизни трудной...») [14, с. 83].

А. Кушнер – поэт без позы, без маски ложного величия. Выбор его героя можно рассматривать как отказ от претензий на пушкинское место, которым принято соизмерять всё, что касается поэзии. Акмеистическим чувством жизни Кушнер обосновывал тягу к «земному» в биографии и творчестве А. Ахматовой [5, с. 142–170], ибо для него *«Смысл жизни – в жизни, в ней самой»* [5, с. 199]. Отсюда и ирония в последнем кадре анализируемого примера. Таким образом, у Кушнера идея и форма смыкаются в конструкции скрытого сравнения с прототекстом-образцом, сформировавшим линию традиции.

Обобщая наблюдения за композицией стихотворения, следует признать, что неисчерпаемость поэтических идей не позволяет все перечисленные типы поэтических структур представить в виде целостной классификации, поскольку невозможно вычленить единые основания. Но само многообразие идейно-композиционных вариантов призвано стимулировать воображение школьника, расширять диапазон подходов к изучению лирики, которое не должно сводиться к фиксации приёмов, фигур и размера стиха. Всё это важно только в комплексе всех составляющих «сложно построенного смысла». Малое количество слов заставляет их сцепляться так тесно, что они обретают значение, превышающее их словарные «полномочия». Даже так называемые «упаковочные слова» (Л. В. Щерба) [17, с. 32], используемые для рифмовки, знаки препинания и акустическая палитра становятся значимой частью композиции.

Но очевидно и то, что, чем больше опыта изучения стихотворений разной степени абстрагирования, символической наполненности и ритмического рисунка, тем больше вероятность избежать примитивного сведения композиции лирики к какой-либо унифицированной застывшей формуле.

Список литературы

1. Блок, А. А. Дневники [Электронный ресурс] / А. А. Блок. – URL: <http://nefabula.net/blogs/sobytaja-v-mire/iz...a-bloka.html> (дата обращения: 13.07.2016).
2. Блок, А. А. Россия / А. А. Блок // Стихотворения и поэмы / А. А. Блок. – М. : Правда, 1978.
3. Купер, Дж. Бабочка / Дж. Купер // Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М. : Золотой век, 1995.
4. Кушнер, А. С. Неотразимый строй / А. С. Кушнер // На сумрачной звезде. Новые стихи / А. С. Кушнер. – СПб : Акрополь, 1994. – 103 с.
5. Кушнер, А. С. Пятая стихия : стихи и проза / А. С. Кушнер. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2000. – 384 с.
6. Левитанский, Ю. Д. Меж двух небес : сб. стихов / Ю. Д. Левитанский. – М. : ИНФРА-М, 1996. – 366 с.
7. Лермонтов, М. Ю. Родина / М. Ю. Лермонтов // Собрание сочинений. В 4 т. Т.

1. – М. : Правда, 1969.

8. Литература. 5 класс : учеб.-хрестоматия для общеобразоват. учреждений. В 2 ч. Ч. 1 / под ред. В. Я. Коровиной. – М. : Просвещение, 2006. – 319 с.

9. Литература: 7 класс : учеб.-хрестоматия для общеобразоват. учреждений. В 2 ч. / под ред. В. Г. Маранцмана. – М. : Просвещение, 2005. – 670 с.

10. Лотман, Ю. М. Лекции по структуральной поэтике [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – URL: http://gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lotlek/02.php (дата обращения: 10.07.2016).

11. Межиров, А. П. Тишайший снегопад / А. П. Межиров. – М. : Молодая гвардия, 1974. – 222 с.

12. Пастернак, Б. Л. Золотая осень / Б. Л. Пастернак // Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2. – М. : Худож. лит, 1989.

13. Сильман, Т. И. Замети о лирике / Т. И. Сильман. – СПб. : Советский писатель, 1997. – 223 с.

14. Современная поэтическая классика : практикум к курсу истории русской литературы. Ч. 1 / сост. Т. Ю. Климова. – Иркутск : ИГПУ, 2003. – 224 с.

15. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

16. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский // Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 9–218.

17. Щерба, Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. – М. : Учпедгиз, 1957. – 186 с.



Studying Poem Composition as a Way to See Its Idea

T. Yu. Klimova

Pedagogical Institute of Irkutsk State University, Irkutsk

Abstract. *Uniqueness of poem composition as a unit with “complex meaning” (Lotman) is explained. The possibility of isolating universal structural units in lyrics is considered. The author suggests variants of interpretation of compositions in terms of poetic heritage of the neoacmeists D. Samoylov and A. Kushner.*

Keywords: *theory of composition at school, composition of opposing thesis and antithesis, composition of metaphor deployment, composition of comparing with the text predecessor.*

**Климова
Тамара Юрьевна**

*кандидат филологических наук,
доцент кафедры филологии и ме-
тодики*

Педагогический институт ИГУ

*664011, Иркутск, ул. Сухэ-Бато-
ра, 9
тел.: 8(3952)240700
e-mail: klimova-tu@yandex.ru*

**Klimova
Tamara Yurievna**

*Candidate of Sciences (Philology),
Associate Professor of the Department
of Philology and Methodology*

*Pedagogical Institute of Irkutsk State
University*

*9 Sukhe-Batora St, Irkutsk, 664011,
Russia,
tel.: 8(3952)240700
e-mail: klimova-tu@yandex.ru*