

ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИАЛОГУ

В.Н. Капленко

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ КРИТИКА СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТОВ

Учителю литературы, школьному библиотекарю, воспитателю приходится порой выносить самостоятельные суждения о стихотворных текстах (если нужно оценить литературное творчество школьника, его вкус, порекомендовать стихотворение для исполнения на конкурсе чтецов или в концерте). Сложность задачи усугубляется сегодняшней ситуацией с книгоизданием, когда книги могут печататься без должного контроля за качеством текста. Между тем, не всякий студент-филолог способен грамотно оценить качественный уровень стихотворения, а тем более — убедительно сформулировать своё мнение. Это умение требует специальной подготовки.

Исходным пунктом для культурно-речевой критики стихотворного текста может служить перечень **качеств хорошей речи**, предложенный Б.Н. Головиным¹: правильность, чистота, точность, логичность, уместность, выразительность, богатство. Это первая группа требований к тексту. Вторая — требования **культуры стихосложения**. Третья — требования к **содержанию**. Четвёртая группа — требования **художественности**: гармония между формой и содержанием, оригинальность образного мира.

1. Качества хорошей речи и стих.

Опыт русской поэзии говорит о том, что почти все из перечисленных качеств в роли обязательных требований могут быть оспорены! Так, нарушения **правильности** (отклонения от литературных норм) и **чистоты** (лишние вводные слова, заимствования, диалектизмы) используются для создания местного колорита, для речевой характеристики персонажа: *...пиджак свой **раздел**; Село, **значит**, наше, Радово,— / Дворов, **почитай**, **два ста*** (С. Есенин). Таким образом, читатель должен определить: а) намеренное или ненамеренное это отклонение от нормы; если намеренное, то б) какова его цель и в) достигнута цель или нет (успешно ли применён приём). Почти целиком состоит из неправильностей рассказ А.П. Чехова «Письмо к учёному соседу», но таков уж персонаж, автор письма, — человек далеко не учёный; успешность приёма состоит в уместном, т.е. соответствующем авторскому замыслу, комическом эффекте. В строках Бориса Марьева:

¹ Головин Б.Н. Основы культуры речи. М., 1988. С. 29.

Валерий Николаевич Капленко — кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания и методики русского языка Уральского государственного педагогического университета.

Блюди, нахлебник, оптимизм *трудоющих!*

О эти книги, запертые в ящик!

О это фарисейство на венках! —

пропуск суффикса *-ся*, говорящий о глубокой безграмотности, несёт в себе подтекст, который к тому же и неоднозначен: или примитивность сознания *нахлебника*, или его стремление удержать сознание народа, *трудоющих(ся)*, в примитивном состоянии, или то и другое вместе.

Тот же суффикс может оказаться лишним: *И не могу я открыться тебе, / Как заблудился я сам в себе*². Глагол *открыться* — возвратный и, значит, непереходный, т.е. не сочетающийся с прямым дополнением, так же как и с изъяснительным придаточным. Требуется или убрать суффикс (но *открыть тебе* [т'т'] — неблагозвучно), или добавить соотносительные слова: *открыться... в том, как...* (но при этом нарушится ритм). Данный случай интересен тем, что отступление от нормы здесь неявное, неочевидное: при чтении чувствуется какая-то неловкость выражения, но нужно сделать специальное усилие, чтобы понять её причину.

Нарушения **точности** речи (несоответствие употребления слова его лексическому значению) обнаруживаются достаточно легко: *Целый день в листве парит* (о соловье. Но *парить* — 'держаться в воздухе на неподвижно раскрытых крыльях'). Возможно и противоположное явление: избыточная точность. Слова, сами собой разумеющиеся по смыслу, заполняют пространство текста и тем самым «разжижают» его содержание: *И сюда приносили мы радость / И печаль приносили с собой*. Подчёркнутые слова излишни, от них становится скучно: неужели можно приносить не с собой, неужели читатель чего-то не поймёт, если на этом месте будет нечто более содержательное?

Другой вид неточности — ложные синтаксические связи, возникающие при неудачном порядке слов, когда он провоцирует неправильное понимание: *Глядит он на землю с любовью, / В которую должен сойти; Катили глыбы кучевые / На корабельный бор грозу, / Где сосны — сверху золотые / И тёмно-бурые внизу*. Можно догадаться, что *сойти* не в любовь, а в землю, что *сосны* не в грозе, а в бору, но исправлять за автора его ошибки — занятие, несовместимое с эстетическим переживанием от приобщения к искусству. Синтаксические конструкции могут быть очень запутанными, громоздкими, а значит, и неэстетичными: *...Я мучаюсь не криком «Помоги!» / Но горько, что от всех моих ошибок / Не толь-*

² Источниками отрицательных примеров послужили поэтические сборники 80-90-х годов, выпущенные в уральских издательствах, публикации в журнале «Урал» того же периода, поэтическая почта газеты «На смену!» 1984-86 гг., рукописи самодельных стихотворцев.

ко *больно мне, но и другим*. Кроме того, конструкция просто неверно построена. Чтобы удостовериться в этом, оставим от неё «скелет», сохранив средства связи и связываемые ими слова: *мучаюсь не криком..., а горько, что... не только больно..., но и другим*.

Однако «неправильная» сочетаемость может стать основой образного выражения, и в таких случаях встаёт вопрос об удачности или неудачности приёма, его уместности.

При оценке **выразительности** следует помнить, что назвать чувство, состояние, качества характера героя и т.д. — не то же, что выразить или изобразить. Выразительными средствами далеко не всегда будут слова, связанные с эмоциональной сферой: это могут быть предметные существительные, выполняющие роль психологической детали: *Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки (А. Ахматова)*.

Одно из выразительных средств, часто недооцениваемое учителями, — корневые и лексические повторы: их обычно считают речевой ошибкой. Но повторы типа *век вековать, ревмя ревьёт, горе горькое* типичны для русского языка, для устного народного творчества. Плох повтор случайный, не запланированный и не замеченный автором, например, *использовать с пользой* (дублируется одно значение), *Таким образом, мы убедились, что образ получился недостаточно убедительным* (не связанные по содержанию слова по недосмотру автора имеют одинаковые корни). Вся выразительность стихотворения А. Твардовского строится на приёмах повтора и умолчания:

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь,—
Речь не о том, но всё же, всё же, всё же...

(Заметим, что в более раннем варианте это стихотворение заканчивалось афоризмом: *...На жизнь и смерть у всех права равны*. Автор предпочёл отказаться от выразительности афоризма в пользу других средств.)

В чём выразительность повтора? Если в одном предложении встречаются единицы буквально одни и те же и по форме и по содержанию, то тем самым усиливается, нагнетается, подчёркивается уже выраженное состояние или смысл (например, слова *в том, что..., в том, что; кто..., кто...* усиливают чувство вины, сохраняющееся вопреки здравому смыслу). Если же звуковая оболочка повторяется, а смысловое содержание или синтаксическое значение меняются, то само сходство способов выражения при разном содержании порождает ощущение внутренней динамики, возможно, связанное с чувством удивления: в одном и том же выражении (как в раме) появляются разные смысловые картины (*не о том же речь...<не виноват> — <да,> Речь не о том, но...<чувство вины всё же присутствует>*—

слова, наиболее важные по смыслу, выделены).

Повтор может быть также связан с приёмом **хиазма** — перестановки компонентов, вносящей в речь элемент игры и тем делающей её ярче:

И растёт под осиной гриб — подберёзовик,
И растёт под берёзой гриб — подосиновик.

(Н. Рубцов)

Выразительность (= яркость) может быть меньшей или большей. В следующем отрывке: *Затонувшая лодка не верит, / Что она никому не нужна. <...> Ждёт, что снова хозяин придёт, / Воду всю из неё откачает / И она на поверхность всплывёт* — вторая часть только объясняет в подробностях то, что кратко, ёмко сказано в первой, и поэтому менее выразительна, а то и просто излишня.

Выразительные средства разнообразны, многочисленны, индивидуальны, и вряд ли нужно здесь перечислять все³.

Логичность не противопоказана тексту любого функционального стиля. В художественном тексте, в частности, может действовать логика жизнеподобия, и отступления от неё снижают качество эстетического впечатления: *Вот, капли хрупкие роняя, / Упал берёзовый листок*. По смыслу здесь даны две разные картины, несоместимые в одном отрезке времени: ‘листок роняет капли’ и ‘листок падает / упал’. А по форме — деепричастие настоящего времени предполагает одновременность действий.

Однако в художественном тексте может господствовать иная логика, отличная от обыденной или научной. Например, в стихотворении А. Апухтина «Сумасшедший» беспорядочные метания мысли объясняются болезненным состоянием персонажа, т.е. выполняют выразительно-образную функцию. В прозе отступления от известной нам логики ярче всего проявляются в жанрах фантастики; в стихах же фантастические (они же — «нелогичные») элементы могут очень органично входить в образную ткань, так как лирика отображает жизнь души, а фантазии, сны, грёзы, мечты — во многом и составляют душевный мир человека. См., например, у М. Никулиной: *Высокое небо по кругу сойдёт* (т.е. окажется внизу) / *от смертного поа до первого крика* (попятное движение времени), / *и я поклонюсь колыбели великой / и встану звездой возле белых ворот*. <...> *...и Лермонтов быстро пройдёт по двору* (события прошлого помещены в будущее)... / *Я снизу взгляну, обжигая глаза...* (звезда обжигается!). Отмеченные здесь парадоксы в самом деле укладываются в некую особенную логику: Лермонтов настолько высок и ярок, что героиня, даже став звездой, смотрит на него снизу и обжигает глаза. У М. Найдича: *И шальная пуля как-то тонко / Взвизгнула над самой головой. / На Урале вздрогнула девчонка, / Та, что позже встретится со мной* (подразумевается существование в мире таких связей и закономерностей, которые невозможно проверить). Так в образном

³ Головин Б.Н. Основы культуры речи. М., 1988. С. 185-212.

мире стихотворения формируется своя логика, в чём-то контрастная логике объективной.

Логические ошибки — непреднамеренные нарушения логики, не замечаемые автором, но заметные читателю: *Стремился выпасть из гнезда, / Стремился ввысь, к полётам, к птицам* (упасть или взлететь? Беспомощность или самостоятельность? Противоречие, разрушающее целостность образа); *А трактор вовсе не быллинный* (ложное подразумевание: якобы существует быллинный трактор); *Осень тянет, подобно монтёру, / Паутиночки, как провода* — а далее образы «монтёра» и «проводов» никак не подхвачены и не развиты («лишний», забытый автором мотив, вызывающий у читателя неоправданные ожидания).

Ясность и доступность не могут быть обязательными для лирики: здесь важны творческие установки автора (вспомним борьбу «ясного» и «тёмного» стилей в провансальской поэзии и т.п.). В частности, «непрозрачность» содержания может быть связана со стремлением к обновлению языка поэзии, с надеждой на интеллект читателя, на его способность разгадать метафорические и прочие загадки.

Итак, стихотворный текст всё же можно рассматривать с точки зрения культурно-речевых требований, но все эти требования специфически преломляются в лирическом тексте: отступления от них могут соответствовать творческим задачам автора, но могут и свидетельствовать о языковой и художественной некомпетентности. Главное требование, на котором следует строить оценку речевых особенностей стихотворения, — уместность, конкретизируемая в понятиях намеренности / ненамеренности и удачности / неудачности.

II. Культура стихосложения.

Всякое стихотворение относится к какой-либо стихотворной традиции — к определённой системе стихосложения: силлабо-тонической, силлабической, тонической, свободному стиху — или объединяет в себе несколько таких традиций. Это означает, что в ритмическом отношении оно подчиняется определённым «правилам игры», благодаря которым текст и опознаётся как стихотворный. Требование непременно выдержать такую-то форму (в силлабо-тонике — метр, размер и т.д.) не могут являться абсолютным (Уже у Тютчева встречаются случаи смены метра: *Пускай в душевной глубине* [ямб] *Встаёт и заходят оне* [амфибрахий] — *Silentium*), поэтому и на стиховую форму нужно смотреть с точки зрения намеренности / ненамеренности и удачности / неудачности. Н. Заболоцкий, например, в своих вещах обериутского периода ради комического эффекта нарочно пользовался «графоманским» языком и вводил неряшливый, якобы неумелый стих, в котором нарушения ритма расположены так густо, так последовательно, что чувствуется рука мастера, знающего, что он делает:

Киприн был гитары друг,	[хорей]
сидел на стуле он в штанах	[ямб]
и среди своих подруг	[хорей]
говорил красотке «ах» —	
что не стоят беспокойства	
эти мелкие досады,	
что домашнее устройство	
есть для женщины преграда,	[хорей]
что, стремясь к жизни новой,	[хорей]
обедать нам приходится в столовой,	[ямб]
и как ни странно это утверждать —	[ямб]
женщину следует обожать.	[метр отсутствует]

(Падение Петровой)

Этот текст можно рассматривать в качестве специально «изготовленного» образца, **как не надо** писать стихи: смесь ямба и хорей — одно из самых смешных сочетаний в стихосложении. Кроме сбоя ритма, здесь можно найти слогги, вставленные ради ритма: *стремясь*; примитивные рифмы: *однокорневые друг — подруг*, односуффиксные *утверждать — обожать*; лишнюю снижающую деталь и междометие, вставленные только для рифмы: *в штанах — ах*.

Один из источников поэтических неудач — желание вписаться в стихотворную форму при недостаточном внимании к другим сторонам текста: смыслу, стилю, настроению. В поэтическом языке есть средства, придающие речи большую ритмическую гибкость, в частности инверсия (*Что ищет он в стране далёкой, / Что кинул он в краю родном?*). Но при **перегруженности** инверсиями стих выглядит искусственным, вычурным: *Клён старый с веток узловатых / Уныло стряхивает град* (две подряд однородных инверсий) — или неуклюже-громоздким: *Вслушиваясь в двигателей такт; / Через толщи доносится дней; / Был душевный бы слух*; инверсия может привести и к появлению двузначных выражений: *Без равнодушия брони — броня равнодушия или равнодушие брони?*

В области фонетической организации стиха возможны недостатки двоякого рода: 1) результат звуковой нечуткости — а) перегруженность скоплениями согласных: *И она на поверхность всплывёт; чтоб в буднях; лишь вспыхнет; И куда прах светлейшего / Обь с собой унесла* (вслушайтесь: [с'т'фспл], [бвб], [оп'сс]); б) немотивированные повторы, в особенности слоговые (случайно оказавшись рядом, одинаковые слогги производят комический эффект — они как бы стягивают слова, образуя ложные фонетические единства: *и она на поверхность; мой час особый; как-то тонко* [как тотонка]; *ночами мучась; сквозь осень* [сквосёсень]; *скрипнул громко костыль мой кленовый*. Мастера это чувствуют и ставят сходно звучащие слова не рядом: *За то, что вы больны, увьи, не мной* (М. Цветаева); 2) перенасыщенность умышленными повторами, начинающими заслонять содержание: *Поголубев от лебеды, / Полубосой в проточном лепете, / Напоминая взглядом лебедя, / Грядёшь, как вестник маеты* — звуки **п, л, б, д** становятся чуть ли не главными героями четверостишия.

III. Требования к содержанию.

В содержании художественного произведения выражается **эстетическое сознание**: действительность отображается, познаётся, оценивается в её соотношении с идеалом, с идеями красоты и безобразия. Выработка, сохранение, внедрение идеала в сознание читателя — одна из важнейших функций искусства. В конечном счёте каков идеал, такова и жизнь. Критика содержательной стороны художественного текста — задача всё же не лингвистическая, а литературоведческая. Поэтому ограничимся некоторыми понятиями, в которых речевые, формальные элементы сопряжены с содержанием как «сигналы» определённых недостатков художественного мышления.

1. **Масштаб и характер мысли.** Через конкретные образы утверждается **обобщённая** мысль **эстетического** характера. В отрывке: *Счастье в чём? Оно не в деньгах — / Был бы дома лад. / Всё обдумаю хорошенько, / Возвратись назад. <...> Детям светлое верни ты, / Ведь — родная кровь...* — рассуждение ведётся на уровне бытового, а не эстетического сознания. ...*Может, думал ты напрасно, / Что любовь ушла...* — читатель, пожелавший съязвить, продолжит: «А может, и не напрасно». Выражая мысль ‘не следует разрушать семью’, автор не поднимается над частным случаем, не доходит до обобщений; он словно уговаривает кого-то из своих знакомых, и неизвестно, почему другие тоже должны всё это выслушивать. Кроме того, форма выражения мысли — не художественная, не в виде системы образов, а в виде нанизывания аргументов. Единственный признак художественности — стиховая форма — недостаточен, чтобы признать такой текст поэтическим произведением.

2. **Банальности, штампы, красоты.** Банальность — нечто общеизвестное, из ряда «вечных истин», напоминать о которых не вредно, поскольку они заключают в себе ценности, выработанные человечеством в течение веков. Но слишком навязчивое их преподнесение может вызвать отторжение, негативизм, вплоть до поступков «с точностью до наоборот». Так, «антипатриотизм» в массовом сознании начала XXI века во многом связан с неумеренной пропагандой патриотизма в советской поэзии 30-х — 80-х годов, часто в ущерб художественному качеству. А ведь ещё Л. Толстой заметил, что в русском народе патриотизм — чувство стыдливое. Патриотическая банальность часто принимала форму трескучих фраз: ...*Рождали гордость и восторг / Непокорённая держава / И неизмеренный простор.* Впрочем, банальности могут быть на любую тему: *А космонавты — на орбитах!; Страсть — на минуты, любовь — на года; Стихия, стихия — ты неразумна* и т.д.

Но не отменять же вечные истины ради красного слова! Нет, но они должны быть на своём месте — в основах авторского мышления, в области **пресуппозиций** (фоновых эн-

циклопедических знаний) и **импликаций** (подразумеваний), лишь в моменты особой необходимости появляясь «на поверхности» текста.

Штамп — готовый словесный блок, вставляемый в стих по инерции, банальность в области словесного выражения. Штампы бывают очень устойчивые: словосочетания (*детство босоногое, седой Урал*), рифмы (*просторы — горы, вновь — кровь — любовь, век — человек, во мгле — на земле*). Последняя рифма несколько раз встречается у А. Блока). Ясно, что рифмы не могут быть все сплошь оригинальны. Банальная рифма допустима в тех случаях, когда поэту удалось выразить настолько глубокое содержание, что форма не притягивает особого читательского внимания. Возможно и сознательное употребление штампа, например, для его осмеяния, как это сделал А.С. Пушкин с приевшейся рифмой:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся среди полей...
(Читатель ждёт уж рифмы *розы*;
На, вот возьми её скорей!)

(Евгений Онегин, гл. 4-я, XLII)

Штампы романтического стиля собраны в «стихах» Ленского «Куда, куда вы удалились...» (гл. 6-я, XXI-XXII) и в следующей же строфе охарактеризованы следующим образом: *Так он писал темно и вяло...* Иначе говоря, штампы могут быть использованы в художественном стиле как материал для переосмысления, для создания образа, для выражения оценки, при том что они употребляются и оцениваются именно как штампы.

То же касается красотей — пышных, но малосодержательных словесных выражений, демонстрирующих прежде всего именно склонность говорить пышно: *Весна — как вечности посул! / И птица каждая гнездится. / Вчера в берёзовом лесу / Я видела гнездо жар-птицы. // Она его в ветвях свила. / Висит большим огнистым шаром. / Как только лес не подождла. / Как не наделала пожара! <...> И не хотелось думать мне. / Что просто солнышко садится.* Приведённый текст представляет собой развёрнутую красоту (в неё также включена банальность: *И птица каждая гнездится*). Всё стихотворение по смыслу сводится к последней строке, а по «сверхзадаче» (термин К.С. Станиславского) — к показу того, **как** способен автор увидеть закат солнца. Задача, таким образом, мелковата.

Но может ли краснота выступать в качестве художественного средства? Да, если выполняет какую-либо из функций: оценочную, эмоционально-выразительную, изобразительную или характерологическую. *Дыша духами и туманами; И вижу берег очарованный / И очарованную даль; И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу* (А. Блок, *Незнакомка*) — всё это говорится от имени лирического «я», персонажа, который о себе сказал: *И все души моей излучины / Пронзило терпкое вино.* Этим состоянием персонажа и объясняется обилие в его речи сентиментально окрашенных оборотов. Все они выражают яркую положительную **оценку** всего, что связано с Не-

знакомкой, направлены на **изображение** того, **как видит персонаж** (а не автор), и в конечном счёте отображают **характер** безвольного человека, витающего в своих иллюзиях. Сами эти красивые иллюзии — противовес неприглядной действительности, изображаемой в начале стихотворения, но противовес неравноценный, мнимый (ведь и герой находится в безобразном состоянии, со стороны он — одно из «пьяных чудовищ» «с глазами кроликов»), а потому и на уровне художественных речевых средств безобразно противопоставлена не красота, но красивость.

IV. Гармония между содержанием и формой. Взаимное соответствие формы и содержания — явление тонкое и многоаспектное; все виды нарушения гармонии, пожалуй, не поддаются перечислению. Проблема формы и содержания вообще сложна, поскольку то, что с одной точки зрения является элементом содержания (например, сюжет по отношению к жанровой форме), то с другой точки зрения рассматривается как форма (сюжет по отношению к идее). Поэтому покажем некоторые формально-содержательные соотношения, через которые гармония и её нарушения могут проявляться.

1. **Стиль и настроение.** *Снова стало рано вечереть. / <...> / Всё никак не может око- леть / Муха на окне. // <...> Потянулись се- рые дожди, / Дрыхнут воробьи. / <...> Дрем- лют тихо куры на шесте / В тёплой тесноте.* Выражения сниженного стиля, вроде бы вно- сящие в текст нотки юмора, изредка вклини- ваются в основной элегический тон, поэтому всё же непонятно, чего хочет автор: погру- стить, пошутить или позубоскалить. Вероятно, у него не сложилось чувство целого, поэтому нет и целостности замысла, которая осуществ- лялась бы через единство стиля.

2. **Деталь, повтор, смысл.** Встречающиеся в тексте слова с одинаковыми корнями, с близкими или ассоциативно связанными лек- сическими значениями играют по отношению к образной системе роль художественных де- талей, формирующих тематическое или эмо- циональное ядро стихотворения. Если такая повторяющаяся деталь противоречит существенным компонентам смысла, то начинает господствовать не запланированный автором «паразитный» смысл: *Затихла, кажется, природа... Но вот соперники, как в дрёме, / На травы рухнули, мертвы... Лежит наёмник и не слышит, / Что бой стихает вдалеке...* — в стихотворении, названном «Поле Куликово», изображающем битву, количественно преоб- ладают слова, обозначающие сон, тишину, покой, и поэтому вместо динамики боя в нём царят тишина и дрёма.

3. **Размер, смысл, настроение.** Считается, что правильно подобранный размер — поло- вина успеха. Пятистопный ямб традиционен для жанров, связанных с размышлением; че- тырехстопный хорей способен передавать бур-

ное движение и может даже грусти придать иро- нический оттенок, как в «Зимнем вечере» А.С. Пушкина (*Буря мглою небо кроет...*)⁴. Впро- чем, какой-нибудь поэт-экспериментатор мог бы попытаться опрокинуть эти истины своей практи- кой, и потребовались бы исследовательские уси- лия, чтобы обнаружить те творческие секреты, с помощью которых автор преодолевает противор- ечие между содержанием и «не подходящим» для него размером.

4. **Развитие чувства, сюжет, объём.** При- чина малого, как правило, объёма лирических произведений — в содержательной специфике лирики: стихотворение запечатлевает миг лири- ческого постижения, всплеск переживания, крат- ковременный по своей природе. Сопереживание читателя не должно закончиться раньше, чем текст, отсюда стремление сжать смысл и чувство в предельно малый текстовый объём. Чтобы удержать внимание читателя в стихотворении, которое больше 5-7 строф, необходим повество- вательный сюжет. Эта истина также не абсолют- на, так как мастерство способно преодолевать самые разные ограничения.

В программе спецкурса по лингвистическому анализу стихотворного текста для студентов фа- культета русского языка и литературы УрГПУ предусмотрено занятие по теме «Лингвистиче- ская критика стихотворных текстов». Ниже при- водится задание, подытоживающее эту тему.

Дать развёрнутую оценку предложенному неизвестному стихотворному тексту по следую- щей методике:

1) определить общие особенности формы: размер, характер рифмы и рифмовки, постоянство или изменение этих признаков по мере развёрты- вания текста. Их оригинальность или традицион- ность; удачность или неудачность (сбои ритма, плохая рифма и т.д.);

2) оценить содержание: **по отношению к действительности** — банальное / оригинальное, злободневное / «вечное» / нейтральное; **по отношению к преимущественным объектам худож- нического внимания** — интеллектуальное / эмо- циональное / ситуативно-описательное / изобра- зительное; **по мироощущению** (каков мир по от- ношению к герою) и **мироотношению** (каков ге- рой по отношению к миру);

3) попытаться разграничить свои оценки по поводу конкретных особенностей текста (нрав- ятся или нет) на индивидуально-вкусовые и объ- ективные;

4) оценки, выдержавшие «испытание на объективность», доказательно изложить, опира- ясь на материал изученных литературоведческих и лингвистических курсов, в том числе данного спецкурса, на широкое знание жизни и общую эрудицию.

⁴ Лингвистический анализ художественного текста: Материа- лы для самостоятельной работы над курсом / Панченко О.Н. и др., МГЗПИ. М., 1988. С. 29-35.