

Содержание

Введение.....	3
Глава I. Понятие белого стиха в теории поэзии.....	4
Глава II. Использование белого стиха в английской поэзии	9
Заключение	21
Список использованной литературы.....	22

Введение

Актуальность темы работы состоит в том, что белый (нерифмованный) стих является отличительной чертой английской поэзии периода Возрождения. Подлинное начало новой поэзии связано с авторами песен при дворе Генриха VIII, который подавал приближенным личный пример, преуспев в поэзии, ученых занятиях, музыке, охоте, стрельбе из лука и прочих благородных потехах. При его дворе стихи писал едва ли не каждый, но обновление поэзии в первую очередь связано с Т.Уайетом и Г.Хауардом, графом Сурреем. Как все придворные того времени, они рассматривали занятие поэзией лишь как забаву знатных людей и свои стихи не печатали, поэтому большая часть ими написанного увидела свет посмертно в сборнике Песни и сонеты (1557), более известном как Альманах Тоттела. Уайет ввел в английскую поэзию итальянскую октаву, терцину и любовный сонет в стиле Петрарки и сам писал куртуазные песенки, исполненные неподдельного лиризма. Граф Суррей культивировал жанр сонета, но главная его заслуга заключается в том, что своим переводом двух песен Энеиды он сделал белый стих достоянием английской поэзии. Также белый стих получил распространение в трагедиях Марло, предшественника Шекспира. Но высшей точкой белого стиха в поэзии связано с именем Шекспира, на примера творчества которого излагается материал по работе.

Цель работы – характеристика белого стиха в английской поэзии. И эта цель распадается на две основные задачи (соответственно которым выделены две главы в работе):

1. определение понятия белого стиха;
2. анализ особенностей английского стихосложения на пример белого стиха на примерах творчества Шекспира.

Глава I. Понятие белого стиха в теории поэзии

Белый стих – это форма нерифмованного стиха, традиционно применяемая в новоевропейской силлабо-тонике и редко - в некоторых формах тоники. Обратимся к примеру из творчества О.Э.Мандельштама, в котором использование белого стиха мотивировано смыслом стихотворения (поэт не услышит зарифмованные стихи в исполнении актеров, и эту “потерю” чужих рифм подчеркивает его собственный белый стих):

Я не увижу знаменитой “Федры”
В старинном многоярусном театре,
С прокопченной высокой галереи,
При свете оплывающих свечей.
И, равнодушен к суете актеров,
Сбирающих рукоплесканий жатву,
Я не услышу, обращенный к рампе,
Двойною рифмой оперенный стих... <...>
 (“Я не увижу знаменитой “Федры”...)

Эффект, производимый белым стихом, действителен только в тот период и только тогда ощутим читателем, когда подавляющее большинство поэтов зарифмовывают строки, а читающая публика начинает видеть в рифме чуть ли не главный признак стихотворной речи. Поэтому к белому стиху не следует относить те ранние образцы национальных поэтических традиций, создатели которых не были знакомы с явлением рифмы, - стихи античной Греции, русские былины и т.п.

Впрочем, некоторые теоретики литературы (например М.Л.Гаспаров) трактуют указанное понятие слишком широко, практически отождествляя белый стих с любым нерифмованным стихотворным текстом. Вряд ли с этим можно согласиться, особенно если учитывать этимологию термина “белый стих”: русский эпитет “белый” по отношению к стиху – калька французского

“blanc”, а французский эпитет в свою очередь – неточная, но фонетически объяснимая адаптация английского эпитета “blank” (“пустой”).

Хотя строки с белым стихом и лишены рифм, они нисколько не хуже рифмованных. Не забудем о том, что “рифма” и “ритм” – этимологически родственные понятия (то и другое – от греч. “rythmos”, т.е. “соразмерность”). В европейской поэзии созвучия лишь подчеркивают края стихов, ритмических рядов. Произведение, написанное белым стихом, может не иметь той композиции звуковых повторов внутри строфы, которую мы обычно называем “рифмовкой”. Но оно может иметь повторяющуюся в строфах последовательность клаузул (стиховых окончаний). (1, с.66)

Например, все строки такого произведения могут оканчиваться только мужскими, только женскими или дактилическими клаузулами; в другом случае клаузулы разных типов могут следовать попарно, либо тем или иным образом чередоваться. В поэме Н.А.Некрасова “Кому на Руси жить хорошо” – только дактилические (д) и мужские (м) клаузулы, притом подчиняющиеся единому композиционному принципу: мужские клаузулы фиксируют окончание длинной синтаксической конструкции или одной из ее частей, совпадающее с окончанием какой-либо строки, остальные же строки оканчиваются клаузулами дактилическими.

Свалив беду на лешего, (д)

Под лесом при дороженьке (д)

Уселись мужики. (м)

Зажгли костер, сложились, (д)

За водкой двое сбегали, (д)

А прочие покудова (д)

Стаканчик изготовили, (д)

Бересты понадрав. (м)

Часто последовательность клаузул при белом стихе заменяет композицию рифм, компенсирует их отсутствие: рифма исчезает, но композиция клаузул сохраняется. Такие стихи не менее мелодичны, чем

рифмованные, а между тем их творцы часто стараются не отвлекать читателя звучными рифмами от особо насыщенного смыслом текста. Б.Л.Пастернак как переводчик Шекспира сохранял исходную форму белого стиха, но часто компенсировал отсутствие рифм чередованием мужских (м) и женских (ж) клаузул (и в тех случаях, когда этого чередования не было в тексте источника). Вот так в переводе Пастернака выглядит начало первого монолога леди Макбет из знаменитой трагедии:

Да, ты гламисский и кавдорский тан (м)
И будешь тем, что рок сулил, но слишком (ж)
Пропитан молоком сердечных чувств, (м)
Чтоб действовать. Ты полон честолюбья. (ж)
Но ты б хотел, не замаравши рук, (м)
Возвыситься и согрешить безгрешно. (ж)
(У.Шекспир. Макбет. Акт I. Сцена V)

“Белый стих” как “минус-рифмовку” не следует путать с “холостым стихом” (в схеме рифмовки обозначается литерой “х”). “Холостыми” называют стихотворные строки без рифмы, которые обнаруживаются в строфе с рифмовкой. Существуют даже способы рифмовки, основывающиеся на чередовании рифмованных и холостых стихов. Такова рифмовка “гейневского” типа (хаха хвхв ...), чрезвычайно популярная в русской поэзии середины XIX века: в четверостишии четные стихи – рифмованные, нечетные – холостые.

Во Францию два гренадера X
Из русского плена брели, а
И оба душой приуныли, X
Дойдя до Немецкой земли. а
(Г.Гейне. Гренадеры. Пер. М.Михайлова)

Возможны и другие способы чередования холостых и рифмованных строк. Например, Ю.Д.Левитанский трансформировал кольцевую рифмовку

в эффектную схему (хаах хввх ...), предписывающую рифмовать только центральные строки четверостишия, оставляя крайние стихи холостыми:

Когда в душе разлад – х

Строка не удается: А

Строке передается А

Разлаженность души... х

(Ю.Д.Левитанский. “Когда в душе разлад...”)

Подобно тому как в строфе стихотворения могут чередоваться рифмованные и холостые стихи, в произведениях больших форм могут сочетаться части с рифмованным текстом – и с белым стихом. В “Борисе Годунове” А.С.Пушкина сплошной белый стих сменяется рифмованным текстом лишь однажды, когда Лжедмитрий “гордо”, согласно ремарке, произносит перед Мариной монолог “Тень Грозного меня усыновила...”. Этот монолог открывается четверостишием с перекрестной рифмовкой. Неожиданная смена белого стиха рифмованным символизирует перемену эмоционального состояния действующего лица, выделяет особо значимый для постижения характера фрагмент текста. (4, с.17)

Белый стих преимущественно используется в силлабо-тонике. Он невозможен в такой разновидности тоники, как акцентный стих, по сути являющийся рифмованным верлибром. А вот в дольнике и тактовике – возможен, но подобные тонические образцы встречаются крайне редко, да и создаются, по-видимому, ради эксперимента.

...И ты увидишь в кромешном мраке,

как кружится ворон над спящей Троей,

и ты разглядишь в коне деревянном

ахейских воинов смуглолицых,

ты разглядишь их лица и руки,

их оружие и их доспехи <...>

(Ю.Д.Левитанский. “Не руки скрещивать на груди...”)

Глава II. Использование белого стиха в английской поэзии

Одной из особенностей английского стихосложения, в какой-то степени сближающих стихотворную речь и прозаическую речь, можно назвать белый стих (blank verse). Особенность белого стиха заключается в нарушении одного из организующих факторов стихотворной речи — рифмы.

Как было указано, рифма является одним из опорных моментов стихотворной формы речи. В белом стихе рифмы нет. Таким образом, единственным внешним признаком стихотворной речи остается ритм. В большинстве случаев в белом стихе ритм представляет собой довольно четко выраженную систему чередования соизмеримых языковых единиц. Если ритмическая организация и здесь подвергнется колебаниям путем внесения различного рода модуляторов, то такой стих еще более приблизится к обычной прозаической речи. Примером этому может служить драматических стих, то есть пятистопный нерифмованный ямб, которым написаны большинство трагедий и комедий Шекспира. Количество всякого рода модуляторов ритма (пиррихий, спондей, ритмическая инверсия и enjambement) настолько сильно ломает ритмическую организацию стиха, что в ряде случаев ритм стиха едва ощущается. Как и в других случаях многое зависит здесь от субъективного ощущения ритма и субъективной интерпретации читаемого отрывка. В качестве иллюстрации можно привести любое место из любой трагедии Шекспира:

Othello. Nay, stay; thou shouldst be honest.

I a g o. I should be wise; for honesty's a fool and loses that it works for.

Othello. By the world,

I think my wife be honest and think she is not; I think that thou art just and think thou art not. I'll have some proof. Her name, that was as fresh As Dian's visage, is now begrim'd and black As mine own face. If there be cords or knives, Poison or fire or suffocating streams, I'll not endure it. Would I were satisfied!

I a g o. I see, sir, you are eaten up with passion. I do repent me that I put it to you. You would be satisfied?

Даже беглый анализ ритмической организации этого отрывка неопровержимо доказывает близость драматического стиха к нормам прозаической речи. Только особое чувство ритма подсказывает здесь метрическую сетку пятистопного ямба. (5, с.24)

Наиболее крупной единицей ритма в классическом стихосложении является строфа. Она объединяет ряд строк закономерностью чередования рифм. Строфа характеризуется и большей смысловой законченностью.

В английском стихосложении наиболее популярными являются следующие строфы: 1) *героический куплет* — две строки пятистопного ямба рифмующиеся друг с другом. Эту строфу можно выразить формулой *aa*.

Обычно исследователи делят историю развития этой строфы на два периода: первый период — это период Чосера и его последователей, и второй период — это героический куплет в произведениях Марлоу, Чапмена и других елизаветинцев. Первый период характеризуется гибкостью стиха, относительной свободой ритмической организации, наличием всяких модуляторов ритма; второй период — более строгими требованиями к чистоте ритмической организации стиха. Героический куплет, начиная с XVI века и особенно в поэзии Спенсера, становится скованным точными правилами стихосложения, теряет свою гибкость, становится более жестким.

Героическим куплетом написаны "Canterbury Tales" Чосера:

When that Aprille with his showres swoot
The drought of Marche hath percèd to the root,
And bathèd every veyn in suiche licoúr,
From which vertu engendred is the flour . . . —

Блестящим примером сатиры на такой тип строфы, который вообще использовался в английской поэзии лишь для высоко торжественных случаев (од, посланий и т. д.), является произведение А. Попа "The Rape of the Lock". Вот небольшой отрывок из этой поэмы:

For lo! the Board with Cups and Spoons is crown'd, The Berries crackle, and the Mill turns round On shining Altars of *Japan* they raise The silver Lamp; the fiery Spirits blaze. From silver Spouts the grateful Liquors glide, While *China's* Earth receives the smoking Tide. At once they gratify their Scent and Taste, And frequent Cups prolong the rich Repast.

Некоторые типы строф представляют собой чередование строк различной длины при особом характере рифмовки. Так строфа, которая называется *балладной* (ballad) представляет собой чередование строки четырехстопного ямба со строкой трехстопного ямба (или двустопного ямба) при рифмовке *abab*. Например:

They took a plough and plough'd him down,
Put clods upon his head; And they had sworn a solemn oath
John Barleycorn was dead.
(R. Burns. *John Barleycorn*.)

Чередование длинных и коротких строк также является модулятором ритма. (5, с.28)

В английской поэзии довольно широкое распространение получила *спенсерова строфа*, названная так по имени ее создателя Эдмунда Спенсера, поэта XVI века, который впервые использовал такого типа строфу в своей поэме «*Faerie Queene*». Это девятистрочная строфа, в которой первые восемь строк написаны пятистопным ямбом, а последняя девятая строка — шестистопным ямбом. Все девять строк связаны следующей рифмовкой: *ababbcbcc*. Этой строфой написан "Childe Harold's Pilgrimage" Байрона:

Awake, ye sons of Spain! awake! advance! (*a*)
Lo! Chivalry, your ancient Goddess, cries, (*b*)
But yields not, as of old, her thirsty lance (*a*)
Nor shakes her crimson plumage in the skies: (*b*)
Now on the smoke of blazing bolts she flies, (*b*)
And speaks in thunder through you engine's roar: (*c*)
In every peal she calls — "Awake! arise!" (*b*)

Say, is her voice more feeble than of yore, (c)

When her war-song was heard on Andalusia's shore? (c)

Из других популярных в английской поэзии строф можно упомянуть так называемую *римскую октаву*. Она состоит из восьми строк, написанных пятистопным ямбом при следующей рифмовке abababcc. Этот тип строфы заимствован английской поэзией из итальянского стихосложения и использовался Сиднеем и др. поэтами. Римская октава была возрождена в конце XVIII века. Байрон использовал ее в своих произведениях «Беппо» и «Дон Жуан». Вот пример такой строфы:

Oh, Love! of whom great Caesar was the suitor, (a) Titus the master, Antony
the slave, (b)

Horace, Catullus, scholars, Ovid tutor, (a)

Sappho the sage blue-stocking, in whose grave (b)

All those way leap who rather would be neuter — (a) (Leucadia's rock still
overlooks the wave) (b)

Oh, Love! thou art the very god of evil, (c)

For, after all, we cannot call thee devil, (c)

Следующий очень популярный тип строфы в английской поэзии это *сонет*. Сонет отличается от других строф тем, что он является законченным произведением.

Пожалуй, ни одна форма художественного произведения не была столь жестко регламентирована как сонет. Здесь все было predetermined: количество строк, размер, композиционное деление на три части. Даже содержание сонетов было в какой-то степени predetermined: сонет использовался лишь для выражения чувств к возлюбленной, другу или покровителю. Никакая другая тема не могла быть выражена сонетом. (2, с.127)

Итальянский сонет требовал единства мысли, выраженной во всем сонете. Его композиционно-смысловая структура следующая: первое четверостишие с обрамляющей рифмой (*abba*) должно было познакомить

читателя с основным содержанием сонета, второе четверостишие с такой же рифмой (*abba*) должно было развивать основные мысли, изложенные в первом четверостишии. Эти два четверостишия, таким образом, фактически должны были выражать одну мысль — идею; вместе эти восемь строк составляли октаву. После октавы следовал секстет, т. е. шесть строк, которые делились на два терцета. Первый терцет с рифмовкой (*cde*) должен был выразить мысль, которая в какой-то степени представляет собой антитезу к мысли, изложенной в октаве, и, наконец, второй терцет с такой же рифмовкой (*cde*) представлял собой синтез октавы и первого терцета. Часто этот синтез выражался в двух последних строках второго терцета. Первая же строка второго терцета продолжала мысль, выраженную в первом терцете. Эта форма итальянского сонета также допускала некоторые вариации. Наиболее частые отклонения имели место в секстете, где рифмовка могла быть либо *cdcdcd*, либо *cdedce* и так далее.

На английской почве итальянский сонет подвергся трансформации. Ранние английские сонеты, написанные по итальянскому образцу, поэтами Уаттом, Сарреем, Сиднеем показывают довольно значительные отклонения от только что описанной схемы. (3, с.166)

Создателем английского сонета фактически считается Шекспир. Английский сонет представляет собой строфу, состоящую из четырнадцати строк пятистопного ямба со следующей рифмовкой: *ababcdcdefefgg*. Деление на октаву и секстет, хотя и проводится во многих сонетах, не является, однако, обязательным условием композиционно-смысловой структуры сонета. Некоторые из сонетов Шекспира даже нарушают установленное количество строк в строфе; так, например, сонет XCIX состоит из пятнадцати строк, а сонет CXXVI — из двенадцати строк. Однако, эти два сонета являются исключением. Типичной схемой английского сонета все же остается 14 строк пятистопного ямба.

Многие сонеты Шекспира не нарушают общих композиционно-смысловых принципов построения этой формы поэтического произведения.

Все 154 сонета Шекспира в основном представляют собой выражение чувств поэта к возлюбленной, к другу и к покровителю. Даже такие сонеты, в которых основное содержание никак не укладывается в рамки лирических признаний, а выражают отношение Шекспира к окружающему миру или к искусству, и те отдают дань привычной, условной форме выражения личных чувств к предмету обожания. Так, например, сонет 66, резко обличительный по своему содержанию, клеймящий пороки общества, современного Шекспиру, обрамлен строками, в которых выражено чувство поэта к предмету поклонения. Это как бы дань Шекспира условной форме сонета. Вот этот сонет:

Tir'd with all these, for restful death I cry
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,

And gilded honour shamefully misplac'd,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly — doctor-like — controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tir'd with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

Как видно даже из беглого анализа этого сонета, все строки, за исключением первых двух и последних двух, скреплены повтором союза *and* и представляют собой выражение авторской образной оценки явлений окружающей его действительности. И лишь последние строки сонета говорят о чувствах автора.

Сонет XXI, содержание которого — выражение авторского понимания поэтического искусства, также подчинен условной форме сонета:

So is it not with me as with that Muse
Stirr'd by a painted beauty to his verse,
Who heaven itself for ornament doth use
And every fair with his fair doth rehearse,
Making a complement of proud compare,

With sun and moon, with earth and sea's rich gems,'
With April's first-born flowers, and all things rare
That heaven's air in this huge rondure hems.
O! let me, true in love, but truly write,
And then believe me, my love is as fair
As any mother's child, though not so bright
As those gold candles fix'd in heaven's air:
Let them say more that like of hear-say well;
I will not praise that purpose not to sell.

Приведенные два сонета отличаются однако в композиционном отношении. Сонет XXI сохраняет деление итальянского сонета на октаву и секстет: в октаве выражается мысль о том, как пишут поэты, увлекающиеся формой стиха, приукрашивающие действительность, вынужденные прибегать к набору ходячих оборотов и сравнений, а мысль секстета противопоставлена той, которая выражена в октаве. Шекспир начинает секстет с утверждения, которое представляет собой антитезу предыдущей мысли (они писали так, а я иначе). Две последние строки секстета носят название эпиграмматических строк сонета. Именно эти строки сонета и представляют собой синтез двух противоположных он дополняющих друг друга мыслей. Первая из двух эпиграмматических строк, т. е. предпоследняя строка сонета по содержанию относится к октаве: *Let them say more than like of hear-say well*. Последняя же строка сонета по со; держанию соотносится с мыслью, выраженной в секстете! *I will not praise that purpose not to sell*.

Приведем еще один пример сонета Шекспира, в котором довольно четко выдержано разделение на октаву и секстет. Это сонет XXIII:

As an imperfect actor on the stage,
Who with his fear is put besides his part,
Or some fierce thing replete with too much rage,
Whose strength's abundance weakens his own heart;

So I, for fear of trust, forget to say
The perfect ceremony of love's rite,
And in mine own love's strength seem to decay,
O'ercharg'd with burden of mine own love's might,
O! let my books be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast,
Who plead for love, and look for recompense,
More than that tongue that more hath more express'd.
O! learn to read what silent love hath writ:
To hear with eyes belongs to love's fine wit.

И здесь октава противопоставлена секстету. В октаве излагается мысль о том, что чувства мешают выразить мысль что сила чувств накладывает печать на уста, а в секстете — о том, что книга, письмо, стих должны выразить чувство, волнующее поэта. Таким образом, с одной стороны, нет возможности выразить языком чувства, если они достаточно глубоки и сильны, с другой стороны, такая возможность существует. Эпиграмматические строки этого сонета так же, как и в XXI сонете, дают обобщение, вывод из двух взаимно исключающих положений сонета.

Чем более страстен и эмоционален сонет по своему содержанию, тем менее четко проводится условное композиционное деление. Так в сонете № 90 (так же как и в сонете № 66) оно совсем исчезает:

Then hate me when thou wilt; if ever, now;
Now, while the world is bend my deeds to cross,
Join with the spite of fortune, make me bow,
And do not drop in for an after-loss;
Ah! do not, when my heart hath 'scap'd this sorrow,
Come in the rearward of a conquer'd woe;
Give not a windy night a rainy morrow,
To linger out a purposed overthrow.
If thou wilt leave me, do not leave me last,

When other petty griefs have done their spite,
But in the onset come: so shall I taste
At first the very worst of fortune's might;
And other strains of woe, which now seem woe,
Compar'd with loss of thee will not seem so.

В этом сонете секстет продолжает мысль, выраженную в октаве. Весь сонет, таким образом, дает лишь одну мысль в последовательном нарастании.

Английский сонет получил очень широкое распространение в английской литературе после шекспировского периода. С небольшими вариациями в отношении композиции и формы шекспировский сонет живет до наших дней. Им пользовались поэты и XVII и XVIII веков. Блестящие образцы этой формы поэтических произведений созданы Шелли, Китсом, Байроном, Вордсвортом и др. Только в самое последнее время сонет как самостоятельная форма поэтического произведения перестает пользоваться столь большой популярностью. Это связано с общими закономерностями развития стиха, о которых речь будет идти ниже.

Этот краткий обзор ни в какой степени не охватывает все известные в английской поэзии типы строф. В этой более крупной единице ритма часто наблюдаются отступления от принятой схемы, которые, нарушая однообразие, придают стиху гибкость и приближают его к живой речи. Мы уже показали, что однообразие четкого ритма не свойственно нормам живого разговорного языка. И поэтому нарушение однообразия ритма приближает стих к прозаической речи. Одна из форм нарушения ритма выражается в строфическом enjambement, то есть в переносе части высказывания в новую строфу. Так, например, следующие две строфы из первой песни "Childe Harold's Pilgrimage" связаны друг с другом такого рода переносом:

LI

At every turn Morena's dusky height Sustains aloft the battery's iron load;
And, far as mortal eye can compass sight, The mountain-howitzer, the broken road,
The bristling palisade, the fosse overflowed,

the stationed bands, the never-vacant watch, The magazine in rocky durance
stowed, The holster'd steed beneath the shed of thatch, The ball-piled pyramid, the
ever-blazing match,

LII

Portend the deeds to come: — but he whose nod
Has tumbled feebler despots from their sway,
A moment pauseth ere he lifts the rod;
A little moment deigneth to delay:
Soon will his legions sweep through these their way;
The West must own the Scourger of the world.
Ah! Spain! how sad will be thy reckoning-day,
When soars Gaul's Vulture, with his winds unfurled
And thou shalt view thy sons in crowds to Hades hurled.

Эти две строфы соединены между собой тесными синтаксическими связями. В первой строфе, начиная с третьей строки и до конца строфы, идет ряд подлежащих (предложения с однородными членами); вторая строфа начинается со сказуемого, которое вместе с дополнением заканчивает мысль начатую в первой строфе. Такие переносы стирают грани между строфами. Высказывание в смысловом отношении не уместается в рамках одной строфы, как бы переливается через ее края. Внешняя форма единства строфы, не поддержанная смысловой цельностью, теряет в известной степени свою монолитность; как повторяющаяся ритмическая единица, строфа, подвергается колебаниям.

Строфический enjambement — явление относительно редкое. Как и другие модуляторы ритма переносы из одной строфы в другую разнообразят ритм и создают условия для более естественного, незаметного, неназойливого ритма. (1, с.131)

«Белый стих» — нерифмованный пятистопный ямб, выдающаяся драматическая и повествовательная стихотворная форма в Англии, а также стандартная драматическая форма в итальянской и германской поэзии.

Богатство и разнообразие «белого стиха» зависят от умения поэта изменять ударение, а также от положения цезуры (паузы) в каждой строке, умения устанавливать изменяющееся тональное качество и эмоциональный обертона языка, объединяя строфы в смысловые группы.

Шекспир сделал «белый стих» своего рода двигателем английской драматической поэзии XVI века. В своих ранних пьесах он комбинировал его с прозой 10 - ти слоговым рифмованным куплетом. Позже «белый стих» в его произведениях зависел больше от ударения, чем от длины слога. Кроме того, было отмечено, что драмы Шекспира от ранних к поздним все более прозаизируются: в них сглаживается полустипное деление, возрастает количество редуцированных форм слов, увеличивается количество «женских» окончаний строк и случаев enjambement: строка все чаще перестает совпадать с предложением или синтагмой.

Шекспироведы связывают эти изменения с деканонизацией шекспировского стиха. Это становится типичным, если творчество поэта охватывает большой период времени. Кроме того, необходимо отметить, что признаки канонизированного и деканонизированного стиха характеризуют литературные эпохи и подчеркивают их волнообразное чередование:

Английское Возрождение – канонизированный стих; барокко – деканонизированный; классицизм и ранний романтизм – канонизированный; поздний романтизм и постромантизм – деканонизированный стих.

Исследования М.Г. Тарлинской показали, что признаки профиля ударности канонизированного английского пятистопного ямба таковы:

- 1) высокая средняя ударность иктов – до 80%;
- 2) резкая оппозиция между сильными иктами (обычно заполняемыми ударными слогами) и слабыми иктами (допускающими значительное количество пропусков ударений);
- 3) особая сила II и слабость III иктов (до 20% разницы);
- 4) особая сила последнего икта (исключение – «женские» окончания многосложных слов).

Признаками профиля ударности деканонизированного ямба являются:

- 1) низкая средняя ударность иктов – менее 75%;
- 2) сглаживание оппозиции между сильными и слабыми иктами;
- 3) падение силы II и возрастание силы III иктов (иногда III икт сильнее II);
- 4) падение силы IV икта;
- 5) возрастание количества ослаблений последнего икта за счет безударных односложных слов (несовпадение синтаксической и строчной сегментации текста – случаи enjambement).

Необходимо отметить, что шекспировскому драматическому канону свойственна стройная, последовательная эволюция ритма, от канонизированного стиха, противопоставляющего сильные и слабые стопы, резко ослабляющего IV икт, – к деканонизированному, ослабляющему оппозицию стоп, опускающему ударность II и поднимающему ударность III иктов.

Помимо деканонизации стиха по временным периодам, М.Г. Тарлинская также выделяет деканонизацию стиха шекспировских драм на других уровнях, отмечая следующие оппозиции [15, с.293]:

- А) положительный герой – отрицательный герой;
- Б) мужской персонаж – женский персонаж;
- В) рассудительный персонаж – импульсивный персонаж.

Более канонизированный стих, как правило, мы находим в речи положительных героев, женских персонажей и более спокойных, эмоционально уравновешенных и рассудительных, «разумных» героев. Ритмика стихов их оппозиций – злодеев, импульсивных героев и мужских персонажей близка к ритмике деканонизированного стиха.

Заключение

По итогам работы можно сделать вывод, что «белый стих» и пятистопный ямб являлись наиболее употребительными формами стихосложения в английской поэзии, однако профиль их ударности не всегда был однородным. Каждая литературная эпоха характеризуется канонизированными или деканонизированными признаками стиха. Шекспировскому стиху также свойственна подобная эволюция канонов (от канонизированного к деканонизированному). Она наблюдается преимущественно от ранних к более поздним произведениям. Кроме того, изменение канонов происходит на уровне качественных характеристик персонажей в одной и той же пьесе.

Шекспировское творчество оказало влияние на стихосложение за пределами Англии. В русской поэзии белый стих изначально использовался для переводов иностранных произведений, а также для их имитации. Он органичен в любых силлабо-тонических формах и применим в сочинениях любого литературного рода. Белый 5-стопный ямб пришел в Россию из Англии. На русских авторов стихотворных трагедий и драм оказали влияние исторические хроники и трагедии Шекспира. Ориентируясь на приемы Шекспира, Пушкин пишет «Бориса Годунова» и цикл «Маленькие трагедии». А.К.Толстой белым 5-стопным ямбом подхватывает историческую тему и развивает ее в драматической трилогии «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис». Уже в первой половине XIX в. эта форма распространилась на лирику и укоренилась в элегиях. И, наконец, белый стих в русской поэзии традиционно связан с интонацией философствования, с изображением внутренней душевной рефлексии (по-видимому, и в этом сказало влияние драматургии Шекспира). В начале XX века с этой целью к форме белого стиха обращался А.А.Блок («Вольные мысли»).

Список использованной литературы

1. Аникст А.А. Комментарий к трагедии "Юлий Цезарь" // У.Шекспир, Полное собрание сочинений в 8 т. Т.5. М., 1965. – 400 с.
2. Аникст А.А. Творчество Шекспира. Москва, 1963. – 278 с.
3. Тарлинская М.Г. Ритмическая дифференциация персонажей драм Шекспира // Шекспировские чтения, М., 1977 – С.88-100
4. Тарлинская М.Л. Ритмическая структура и эволюция английского стиха. Автореферат доктор. диссертации. М., МГПИЯ им. М. Тереза, 1975
5. Тарлинская М.Г. Акцентные особенности английского силлаботонического стиха // Вопросы языкознания. 1967. №3. С.24-29