

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАСПИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ТЕХНОЛОГИЙ И
ИНЖИНИРИНГА ИМ. Ш. ЕСЕНОВА**

**ТОЛЫСБАЕВА Ж.Ж.
КАЛАБЕРГЕНОВА А. К.**

АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА
Учебно-методическое пособие
для студентов педагогических специальностей

Ақтау - 2010

Толысбаева Ж.Ж.

Калабергенова А.К. Анализ поэтического текста - Актау: КГУТиИ, 2010 с.55

Рецензенты: к.п.н.- Б. Н. Кадирова

д.п.н., профессор -А.К. Аренова

к.п.н.- Г. С. Мадибаева

Учебно-методическое пособие составлено в соответствии с новыми ориентирами в преподавании теоретических курсов в вузах и нацелено на расширение знаний по теории литературы, развитие навыков исследования проблем, а также способствует развитию лингвистического мышления у читателя.

Пособие посвящено проблемам обучения студентов интерпретации поэтического текста. Разработанный алгоритм анализа основан на современных литературоведческих подходах и соотнесен с психологическими аспектами восприятия искусства. На примере анализа произведений авторов XIX-XX вв. демонстрируются методические приемы работы с художественным текстом и приобщения студентов к пониманию поэтического слова.

Рекомендовано к изданию решением Учебно-методического совета КГУТиИ им. Ш.Есенова.

©КГУТиИ им. Ш.Есенова,2010

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Глава I. Поэзия XIX века	
1. Тема «вечного творчества» в стихотворении А.С.Пушкина «Виноград»	5
2. Образ поэта в восприятии В.Брюсова.....	10
3 «Романтическое двоемирие» в стихотворении В.А. Жуковского «Вечер».....	13
4.Одиночество» и «свобода» в творчестве М. Ю. Лермонтова.....	16
5.Две судьбы-два воспоминания (И. С. Тургенев и Ф. М. Тютчев)	21
6.Два художественных мира (А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов)	23
Глава II. Поэзия XX века	
1Мифопоэтическая основа сонета Е. Зейферт «Никто»	29
2Миф о Блоке в лирике Елены Зейферт	34
3.Венок сонетов в творчестве казахстанских поэтов	39
4.Приложение	51

ПРЕДИСЛОВИЕ

Пособие посвящено проблемам обучения студентов интерпретации поэтического текста. Разработанный алгоритм анализа основан на современных литературоведческих подходах и соотнесен с психологическими аспектами восприятия искусства. На примере анализа произведений авторов XIX-XX вв. демонстрируются методические приемы работы с художественным текстом и приобщения студентов к пониманию поэтического слова.

Предлагаемая нами методика анализа поэтического текста требует преимущественного внимания именно к его художественной форме: к структуре образной системы стихотворения, к полисемантизму, то есть многозначности ключевых слов текста, взаимодействию этих множественных смыслов и рожденных ими ассоциаций, к ритмической, звуковой организации стиха и т.д. Такой многомерный, разнонаправленный анализ формы позволяет выйти на самые глубинные, потайные слои содержания, постигнуть произведение во всей его сложности и многозначности. И в то же время не «засушить» его, а, напротив, «включить» интуицию. Воображение, способность постичь смысл как бы «поверх» прямого значения каждого слова.

ГЛАВА I

Тема «вечного творчества» в стихотворении А.С.Пушкина «Виноград»

Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной;
Мне мил и виноград на лозах,
В кистях созревший под горой,
Краса моей долины злачной,
Отрада осени златой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

(1824)

Здесь легко обнаруживаются те самые два образных и лексических полюса, которые вызывают в читателе разнонаправленные эмоции: это весенние «розы», об увядании которых не станет жалеть поэт, и милый его сердцу «виноград», давший название стихотворению. Вокруг каждого из этих полюсов легко выстраиваются определенные, также разнонаправленные лексические ряды, соотнесенные по смыслу с исходными лексемами и расширяющие, проясняющие основное эмоциональное впечатление, обогащающие его новыми оттенками значений. В данном случае они подсказаны самим автором: розы прямо связываются с «легкою весной», виноград же определяется как «отрада осени златой».

И содержание текста на первый взгляд ограничивается этим сквозным противопоставлением явлений природы, ее конкретных весенних и осенних реалий. О чем стихотворение? О розах и винограде, о неповторимой и преходящей красоте весны и осени. «Тема» и «идея» на этом могут быть исчерпаны.

Однако на самом деле этот самый верхний, простейший слой текста - лишь основа, дающая толчок движению поэтической мысли.

Наша задача - проследить это движение, выйти на более важные, глубинные – философские – слои произведения, то есть перейти от первичного – эмоционального- восприятия текста к более глубокой его интерпретации.

И здесь на помощь как раз придет наша способность к ассоциативному мышлению. Мы не можем понюхать розу или попробовать «продолговатый прозрачный» виноград. Но яркость описания активизируют наши эмоции, включает воображение, будит ассоциации.

В самом стихотворении нет слов «юность» и «зрелость», но если мы попытаемся выявить ассоциации, которые вызывают у нас имеющиеся в тексте «розы» и «виноград», «весна» и «осень», то, несомненно, выйдем и на эти гораздо более значимые для Пушкина ключевые образы.

Образ розы воспринимается нами не только как цветок: мысленное любование красотой, свежестью, ароматом весенней розы влечет за собой ассоциацию с молодой прекрасной девушкой (всплывает традиционное для русской поэзии первой трети 19 века сочетание «дева-роза», встречающееся и

у самого А. С. Пушкина), с первой «весенней» любовью (опять-таки традиционно роза – символ любви).

А «дополняющий» розу образ весны, да еще с эпитетом «легкая», вызывает ассоциации с чем-то радостным, неземным, с юношеской мечтой о счастье, с предвкушением радостей предстоящей долгой жизни.

Еще более прозрачные ассоциации именно с человеческой, а не природной средой вызывает у нас образ винограда. Одно лишь слово «отрада», несущее в себе не вкусовые ощущения (как следовало бы, если бы имелась в виду лишь сладкая ягода), а опять-таки эмоцию радости бытия, уже выводит образ винограда из чисто природной, бытовой сферы. Но еще и «краса моей долины злачной»: ясно, что речь идет не о «шести сотках» виноградника где-нибудь на крымской даче и что «долина»- это не долина в прямом смысле, а нечто отвлеченное, даже философское и личностно-важное: моя долина, причем «злачная», то есть урожайная, вырастившая богатые плоды- не земные, но духовные. И в этой ассоциативной цепи «осень золотая» также воспринимается не только как явление природы, но главным образом как пора человеческой зрелости, мудрости, подведения жизненных итогов.

И следующий этап анализа- выстраивание ассоциативных образных цепочек, идущих от каждого из двух «разнополюсных» образов и примыкающих к ним лексических рядов,- помогает нам обнаружить более глубокие слои художественного замысла, заглянуть в тайну художественного мира поэта.

Для облегчения такого процесса- можно предложить составить таблицу

Розы

Лексическая цепочка с указанием
изобразительных средств

Розы

Увядавшие

Виноград

Виноград

Краса долины злачной

Ассоциации

весна, красота, молодость, дева-
Роза, любовь, счастье.

быстротечность жизни

осень, плоды, урожай

радость бытия, богатство
духовное.

Однако что хотел сказать нам автор, сталкивая именно эти - видимые и подразумеваемые- образы? С какой целью противопоставляет он, казалось бы, равно прекрасные виноград и розу? Что предпочитает автор, подводя таким образом жизненные итоги?

Анализируя стихотворение, мы должны мысленно пройти тот путь, который прошел автор, восстановить цепь его ассоциаций, догадаться, что он испытывал, думал, чувствовал, воображал.

Естественно, одни и те же эмоции радости, наслаждения, страха, печали т. д. могут быть вызваны множеством разных впечатлений.

Соответственно может возникнуть бесконечное количество ассоциативных связей между предметами и явлениями, соотносимыми друг с

другом лишь в воображении данного человека, рожденными лишь его индивидуальными эмоциями. Каждый из нас-неповторимая индивидуальность, каждый выстраивает свой, лишь ему свойственный ряд, и именно поэтому не может быть абсолютно точного, единственно правильного прочтения художественного произведения. Мы привносим в него что-то свое, подсказанное нашим личным жизненным опытом. Особенно это касается прочтения классики, отдаленной во времени: мы недостаточно знакомы с реалиями исторического бытия, с особенностями мышления и воображения людей прежних веков. Тем не менее задача грамотного читателя- максимально приблизиться к авторскому замыслу, к движению авторских ассоциаций, работе его воображения, В конечном счете- к развитию его художественной мысли.

И здесь нам поможет обращение к художественным деталям, внимание к второстепенным элементам текста - вплоть до его синтаксических особенностей, звуковой организации и т.п.

Здесь уже не может быть общего, единого «рецепта»: каждый текст подсказывает на пути исследования, намекая на значение того или иного художественного элемента.

Попробуем убрать из стихотворения подсказки, почти открыто декларирующие авторскую позицию: « не стану я жалеть о розах» и «мне мил и виноград».

Можем ли и теперь утверждать, что предпочитает поэт, что ближе его душе и сердцу- розы, являющие собой, как мы уже выяснили, образное воплощение весны и молодости, или виноград, несущий в себе мотив мудрой зрелости?

О явном предпочтении второго свидетельствует уже само название: не бесстрастно- пропорциональное «Розы и виноград», но именно и только «Виноград». О том же косвенно говорит и «количественная» характеристика: две строки о розах- и они забыты, «увяли» «с легкою весной». Зато виноград «господствует» в остальных шести строках и обретает под пером поэта «плоть и кровь»: он «продолговатый и прозрачный», кажется, его можно потрогать, надкусить, насладиться вкусом! Более того, эти шесть строк объединены в одно предложение, переходящее из одной строфы в другую, и сама структура этого предложения: причастный оборот, уточняющий основное понятие, два приложения, два эпитета, и завершающее всю эту конструкцию развернутое сравнение- все это, прочитываемое на едином дыхании, усиливает ощущения, нагнетает эмоции, делает образ винограда еще более ярким и впечатляющим. Той же цели служит и звуковая организация стиха: мягкие «Л» и полнозвучные «О» создают как бы «рисунок» круглых, мягких, брызжущих соком ягод. Таким образом, сама художественная система стихотворения, буквально все особенности его формы дают нам ответ на главный содержательный вопрос: что предпочитает поэт- весну или осень. Да, весна прекрасна и радостна, но она быстротечна. Куда ближе поэту осень- время наслаждения «плодами» прошедших лет!

Стихотворение о розе и винограде оказывается по сути, философским размышлением о ценностях человеческой жизни, о смысле бытия, о важности творческих свершений, о наслаждении плодами этих творческих свершений- куда более радостном и высоком, чем легкие, невесомые радости молодой «весны».

Но и этим не исчерпывается вся глубина содержания стихотворения. Обратим внимание еще на один образ, возникающий в последней строке: как «персты девы молодой». Есть ли в нем какой-то глубинный смысл или это просто сравнение- литературный прием, призванный «разукрасить» образ винограда, придать ему достоверность, реалистическую наглядность (есть ведь на юге такой сорт винограда- «дамские пальчики!»)?

Почему вызывает у нас ассоциацию все с той же «девой –розой», то есть возвращает нас к началу стихотворения? И случайно ли возникает он именно в последней строке, как бы кольцом замыкая мотив молодости и красоты? Случайно ли самым последним, ударным в стихотворении оказывается слово «молодой»?

Конечно же все это не случайность: это «изобразительное средство» несет на себе огромную смысловую нагрузку, окончательно проясняет главную, философскую мысль произведения- **идею гармонии мира, вечного круговорота жизни**. Прекрасна «легкая» весна, еще ближе сердцу поэта «златая» и «злачная» осень. Но и она пройдет, как проходит все на земле. И на смену снова придет весна и юность, и «дева молодая» будет подобна розе, и розы будут цвести вечно, как вечен круг жизни природы и человечества.

Вот о чем на самом деле это небольшое стихотворение! У каждого человека свои «розы» и свой «виноград», но для всех един закон гармонии земного бытия и вечного круговорота земной жизни.

Такое многозначное, глубокое прочтение стихотворения позволяет поставить его в общий контекст всего творчества А. С. Пушкина, прежде всего его философской лирики.

Сопоставление анализируемого произведения с другими, аналогичными по тематике произведениями того же автора,- это следующая ступень процесса анализа и интерпретации художественного текста. В данном случае напрашивается сравнение с гораздо более известным, включенным во все программы стихотворением А. С. Пушкина «Осень». Оно написано гораздо позже «Винограда», и «Виноград» таким образом, является как бы прологом к «Осени», тем «зерном», из которого «Осень» «проросла». Здесь тот же мотив – «времена» жизни, ее последовательный и неостановимый ход; тот же художественный прием- соотнесение человеческой жизни с движением природных ритмов, сменой времен года, причем прием это применен еще более открыто и символично («и с каждой осенью я расцветаю вновь»); наконец та же философская мысль о круговороте и вечности жизни и о неотделимости человека от этого вечного круговорота.

Однако время наложило свой отпечаток на творческое движение поэта, и тот мотив, который в «Винограде» возникал лишь ассоциативно, в «Осени» становится главным: «моя долина злачная», «отрада осени златой»- результат

трудов и – в подтексте- творческих усилий- здесь перерастают в «полнокровный» образ творчества, возникающий в конце стихотворения как итог размышлений о временах года и этапах жизненного пути: «И руки просятся к перу, перо к бумаге...» Стихи, которые «свободно потекут», - вот цель и итог бытия, вот смысл жизни поэта- главное содержание, та самая «идея» стихотворения «Осень», художественно, своей образной системой несомненно связанного с более ранним «Виноградом». И то и другое произведение несет в себе глубинные, сущностные черты художественного мира А. С. Пушкина в целом.

Наконец, произведение «Виноград» дает возможность подняться еще на одну ступень анализа и постижения многозначного и глубокого смысла текста: рассмотреть его в контексте мировой литературы.

В данном случае может оказаться интересным сопоставление с одним из явлений литературы восточной, что само по себе очень полезно, так как расширяет культурный диапазон читателя, вводит его в малоизвестный художественный мир и демонстрирует ту самую «всемирную отзывчивость» русской литературы, ее способность впитывать в себя инациональные влияния и художественно обогащаться за счет этих влияний.

Речь идет о смысловой и художественной связи этого стихотворения с творчеством персидского поэта 13 века Ширази Саади. Переводы отрывков из его произведений часто мелькали на страницах литературных журналов тех лет. Несомненно было известно это имя и А. С. Пушкину: «Иных уж нет, а те далече, как Сади некогда сказал», - читаем в «Евгении Онегине»; цитата из Саади становится эпиграфом к «Бахчисарайскому фонтану».

Саади был вечный странник, философ, мудрец- на Востоке таких людей часто называют дервешами. Около 25 лет странствовал он по разным странам, пережил множество приключений, избежал множество опасностей, впитал в себя многовековую мудрость своего и чужих народов. Плодом многолетних исканий стали две самые знаменитые книги Саади. Одна из них называлась «Гулистан», что в переводе означает «Сад цветов», то есть весенний сад. Вторая – «Бустан»- «Сад плодов», осенний сад. Востоковеды, исследователи творчества Саади, рассматривают эти две книги как философскую дилогию, смысл которой – в противопоставлении «весны» и «осени» человеческой жизни. Так обнаруживается линия образной связи между произведениями А. С. Пушкина и Саади.

Эта линия становится еще более отчетливой, если мы прочитаем начало книги «Гулистан», раздел «Причины написания этой книги». Автор вспоминает, как однажды отдыхал со своим другом в прекрасном саду, где цвели розы и созревал виноград. Друг посетовал, что «недолговечны розы в садах», на что автор ответил: «Для развлечения читателей и отрады всех желающих я могу написать книгу «Розовый сад»- от жесткого дыхания осеннего ветра лепестки этого сада не облетят, его радостную весну круговращение времен не обратит в унылую осень:

Зачем ты сыплешь розы на поднос ?

Унес бы лепесток из «Сада роз»!

Дней пять иль шесть – и розы цвет поблек,
А «Саду роз» назначен вечный срок.

Так у Саади с самого начала обозначается второй, главный смысл его образов весны и осени – это мотив бессмертия творческого начала.

При сопоставлении с этим отрывком подтверждается, становится еще более ясным ассоциативное, подтекстовое смысловое наполнение образа пушкинской «осени»: плоды его «сада»- это также творчество, и «лепестки этого сада не облетят», творчество вечно, как вечно само «круговращение времен».

Таким образом, рассмотрение анализируемого произведения в широком контексте углубляет, обогащает наше понимание его содержания, расширяет возможности его интерпретации.

Библиография

1. *Выготский Л. С. Психология искусства М., 1968.*
2. *Брагинский И. С. Проблемы востоковедения М., 1974*
3. *Волошин М. Чему учат иконы [Текст] /М Волошин // Л., 1988.*
4. *Шрагина Л. И. Логика воображения. М., 2001*

Образ поэта в восприятии В. Брюсова.

Традиционная тема русской литературы о назначении поэта и поэзии поднимается Валерием Брюсовым в его «Сонете о поэте». В нем поэт как бы продолжает размышления Пушкина на эту тему, прозвучавшие в сонете «Поэту». Но, в отличие от Пушкина, для которого поэт- это царь, обладающий свободным умом и совершающий своим творчеством «благородный» подвиг, брюсовский поэт- поэт особой судьбы, он одинок, он старается постигнуть истину, его ждет особая судьба.

Сонет о поэте

Как силы светлого и грозного огня,
Как пламя, бьющее в холодный небосвод,
И жизнь, и гибель я; мой дух всегда живет,
Зачатие и смерть в себе самом храня.

Хотя б никто не знал, не слышал про меня,
Я знаю, я поэт! Но что во мне поет,
Что голосом мечты меня зовет вперед,
То властно над душой, весь мир мне заслоняя.

О бездна! Я с тобой отторжен ото всех!
Живу среди людей, но непонятно им,
Как мало я делю их горести и смех,

Как горько чувствую себя среди них чужим
И как могу, за мглой моих безмолвных дней,
Видений целый мир таить в душе своей.

Если сравнивать сонеты дух русских поэтов, то становится очевидным, что Брюсов в своем произведении мысль о величии поэта и его творчества передает иными художественными средствами и символами, нежели Пушкин. Поэт-символист прибегает к сравнению, антитезе, различным символам.

Брюсов сравнивает дух поэта с силой огня, с пламенем, которое бьет «в холодный небосвод». Он прибегает к антитезе: «Хотя б никто не знал, не слышал про меня, \Я знаю, я поэт!»

Эта антитеза доминирует в сонете, как бы продолжая утверждение Пушкина, что поэт «сам свой высший суд».

Сонет Брюсова полон противоречивых образов: «и жизнь, и гибель», «зачатие и смерть», «горести и смех»... Эти образы наводят на размышление, демонстрируют настроение лирического героя.

В отличие от Пушкина, который написал сонет-утверждение (Поэт!...Ты царь: живи один»), сонет Брюсова представляет собой размышление автора. Если Пушкин горд за высокое звание поэта, то Брюсов достаточно эмоционально, с нескрываемой грустью размышляет о назначении поэта, говорит о его одиночестве.

« Живу среди людей, но непонятно им,

Как мало я делю их горести и смех,

Как горько чувствую себя среди них чужим...»

Сонет-размышление всегда подразумевает присутствие в нем риторических вопросов, есть они у Брюсова:

« Что голосом мечты меня зовет вперед ...»,

« И как могу, за мглой моих безмолвных дней,

Видений целый мир таить в душе своей».

Встречаются в сонете и восклицания:

« Я знаю, я поэт!»,

« О бездна!»

Если начало сонета Брюсова несет в себе жизнеутверждающие эмоции, то далее появляется сомнение: « но что во мне поет...» И выясняется , что это «бездна». Именно ею поэт «отгорожен ото всех!» Не случайно Брюсов использовал в сонете образ бездны. Этот образ не только подчеркивает важность размышлений и говорит о связи поэтических традиций времен Пушкина и Брюсова, но еще этот образ очень символичен. Ведь бездна представляет собой символ пропасти и пучины, поиск истины, труд творца и особую судьбу лирического героя.

Автор следует синэстетическому принципу восприятия, когда задействованными оказываются зрение, ощущение, обоняние, вкус. Образ, изначально воспринимаемый зрительно, затем должен «звучать» красками, быть осязаемым («Живу среди людей, но непонятно им.) и постигаться

ментально («Как горько чувствую себя среди них чужим.. \ Видений целый мир таить в душе своей.»)

Доминирующей частью речи в стихотворении являются существительные с абстрактным значением (всего в тексте 21): *силы, огня, пламя, небосвод, жизнь, гибель, дух, зачатие, смерть, голосом, мечты, душой (2 раза), мир (2 раза), бездна, горести, смех, мглой, дней, видений.*

Другая группа существительных с конкретным значением (2 слова): *поэт, люди.* Данный количественный и семантический состав существительных ярко характеризует художественный мир стихотворения.

Автор почти не снабжает существительные определениями. В тексте употреблено 6 прилагательных, характеризующих внутренний мир, мир впечатлений и ассоциаций, формирующихся подсознательно. Прилагательные *холодный, чужим, безмолвных* образуют градацию, основанную на внутренних ассоциациях. *Холодный* в контексте данного стихотворения («как пламя, бьющее в холодный небосвод») является усилительным определением к слову «небосвод», далее метафора усложняется, и словосочетание «холодный небосвод» уже усиливает внутреннее ощущение поэта («мой дух»). Далее «*мой дух*» сгущается к 4 строфе («...Как горько чувствую себя среди них чужим»), приобретая катастрофичность, а в финале стихотворения *чужой* превращается в *безмолвный*, сгущаясь до безысходности.

В группе глаголов и глагольных форм (причастия и деепричастия) выделяются две группы:

- со значением действия-*бьющее, живет, не знал, поет, зовет, заслоня, отторжен, живу, делю.*

-со значением мыслительной деятельности- *храня, чувствую, таить.*

Глаголы второй группы отражают подход, способ мышления, необходимый для восприятия внутреннего мира автора.

Несмотря на доминирующие позиции существительных в тексте, художественный мир сонета нельзя определить как полностью статичный. Баланс динамики и статики достигается за счет образов, выхваченных авторским зрением из жизненного потока, а также наличие рифмующих слов, в которые входят именные части речи: *огня –храня(сущ.+деепр.), небосвод-живет(сущ.+гл.), про меня- заслоня(мест.+деепр.), поэт- вперед(сущ.+нареч.), ото всех- смех(мест.+сущ), им-чужим (мест+ прил.), дней- своей(сущ+мест.).* Таким образом, объединяются повествовательная и описательная линии.

Соединение в рамках одного стихотворения частых брюсовских образов о поэте, одиночестве, постижении истины и обращение к целому стилевому направлению создает эффект объемности, неограниченности и всеохватности.

Опоясывающая рифмовка порождает ощущение смысловой законченности, смены различных тематических планов, что подчеркивается также синтаксическим строением текста.

Первая, третья, четвертая строфы представляют собой законченные предложения. Первая строфа в метафорической форме описывает внутреннее состояние героя « как силы...огня, пламя, бьющее в небосвод, зачатие и

смерть в себе храня». Учитывая, что абстрактность может быть легкой и глубокой, словосочетание *холодный небосвод* в контексте «как пламя, бьющее в холодный небосвод» может быть прочитано как в прямом, так и в переносном значении. Вторая строфа представляет собой ассоциативные размышления. Третья строфа указывает на воссоединение героя с бездной. Четвертая строфа – это собственно описание судьбы героя.

В подборе лексических средств автор руководствуется не только лексической и грамматической сочетаемостью, но также подбирает слова по принципу звуковых созвучий. Например, *Грозного – оГня* (сближается за счет согласных Г), *холОдный - небосвОд* (за счет ударного О), *ОТТОржен – ОТО всех* (выделяется начальным сочетанием звуков ОТО). В тексте прослеживается сквозная аллитерация сонорного Н:

1 строфа: *грозНого – оГня -холодНый- Небосвод- жизнЬ- хранЯ;*

2 строфа: *Никто- Не зНал- Не слышал- про меНЯ -зНаю-Но-меНЯ-мНе-заслоНЯя;*

3 строфа: *бездНа- отторжеН- Но -НепоНятНо-*

4 строфа: *Них- безмолвНых- дНей -видеНий.*

Такое многократное повторение сонорного Н делает стихотворение легким, подвижным и пластичным, вопреки брюсовскому образу поэта, который создается субъектной, фонетической, лексической и образной структурой стихотворения.

Библиография

- 1 Брюсов В. Новые материалы и исследования [Текст] / . – Москва.: Наука, 1987- (серия «Литературное наследие).
- 2.Брюсов В. Собрание сочинений: в 6 т. Т.4(Очерки. Статьи. Речи.1905-1921) [Текст] / А. Блок.-. –Художественная литература,1980..
- 3.Васильченко Н.В.Развитие традиций русской литературы в поэзии Серебряного века. [Текст] / Васильченко Н.В. – Волгоград, 2009.
- 4.Волошин М. Чему учат иконы [Текст] /М Волошин // Л.,1988.

«Романтическое двоemiрие» в стихотворении В.А. Жуковского «Вечер».

Уж вечер...Облаков померкнули края.
Последний луч зари на башнях умирает;
Последняя в реке блестящая струя
С потухшим небом угасает.

Все тихо: рои спят; в окрестностях покой;
Простершись на траве под ивой наклоненной,
Внимаю, как журчит, сливаясь с рекой,
Поток, кустами осененный.

Как слит с прохладой растений фимиам!
Как сладко в тишине у берега струй плесканье!
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье!

(1806)

Видимо, здесь следует начинать не с поиска двух эмоциональных полюсов, а с постижения главного закона романтического пейзажа – того, о котором написал в своем дневнике сам В. А. Жуковский: «Красота не в природе, а в душе человека».

Обратите внимание: «луч...умирает», «рощи спят», ива «трепещет»-природа не мертва, не отделена от человека, она как бы живет единой с ним жизнью. Далее обнаружим «неточность» словоупотребления, если понимать слова лишь в их прямом, «плоском» смысле. Можно ли увидеть «последний луч зари» и вообще отдельно взятый «луч»? Точно также не может быть выделена, отдельно прослежена «*последняя* в реке блестящая струя». Явно в переносном смысле может быть понято и выражение «*сладко...струй плесканье*» - не лимонадная же река течет в этом «райском» уголке! А может ли быть в самом деле «слита с прохладой растений фимиам»? ведь «прохлада» - это то, что мы «осязаем», а «фимиам» - приятный запах, воспринимается обонянием.

С одной стороны, такое внимание к слову, к его звучанию и значению помогает осмыслить и эмоционально воспринять то, что сегодня уже не замечается, кажется привычным и само собой разумеющимся, - *многозначность* поэтического слова, его способность вызывать множество различных ассоциаций. С другой – все логические несуразицы исчезнут, смысл стихотворения прояснится, если мы поймем, что речь в этом стихотворении идет вообще не о природе как таковой, а лишь о тех чувствах и мыслях, которые она вызывает в душе человека. Это не просто «пейзаж», но «пейзаж души». Явления природы – лишь средство, с помощью которого поэт выражает собственные переживания, собственное отношение к миру. Сквозь «реальное» описание тихого вечера на берегу реки «прорастает» иной – таинственный и прекрасный» - романтический мир внутренней жизни лирического героя, постигающего мир и самого себя.

Здесь трудно сразу определить два эмоционально разнонаправленных образа, кажется, все так гармонично, так подчинено одному чувству – любованию вечерней природой, «растворению» в ней! Поэтому сначала выделяем одно *ключевое слово*, несущее в себе основную, преобладающую эмоцию. Скорее всего, это будет слово «*покой*»; может быть, кто-то выделит «*как сладко*» - все это выражает одно и то же чувство наслаждения, умиротворения – гармонии человека и мира.

Однако второй – «минус-полюс» - все-таки существует. Его присутствие можно легко обнаружить и в самом названии стихотворения «Вечер», вызывающем «темные» ассоциации, и в эмоциональном звучании первой строфы. Это дважды повторенное слово «последний», глаголы «померкнули»,

«угасает», метафора «потухшее небо», и наконец, открытое появление образа смерти: «луч... умирает».

Тройной повтор восклицаний, начинающихся с анафоры «как» («как слит», «как сладко», «как тихо»), эмоциональное, а не изобразительное наполнение большинства эпитетов, а также ассонанс «тихого» звука «и» («тихо», «ивой», «журчит», «слит», «зефир», «гибкой»), аллитерация мягких «л» - все это усиливает ощущение покоя, тишины, наслаждения, умиротворения.

В то же время противоположно «заряженные» элементы образной системы, также «поддержанные» звукописью (трудно произносимые «стыки» согласных «померкнули», «края», «окрестностях», «простершись» и т.п.), нагнетают чувство печали, даже тревоги, вызывают ассоциации с чем-то *темным* («померкнули», «потухшим»), горестным, умирающим, напоминают о конечности земного пути и с самого начала, будто предупреждая о чем-то, вносят некий диссонанс в гармонию.

В противостоянии, столкновении этих эмоций – основная «энергия» стихотворения, источник понимания глубокого его смысла. *О чем стихи? О природе? О приятном летнем вечере?* Нет, этот «пейзаж души» - это «вечер» жизни, это раздумья и переживания человека на закате своего земного бытия, когда и «сладко», и «тихо», и приятно ощущать, что жизнь прожита не напрасно, - но и печально, и тревожно перед угасанием ее «последнего луча».

Интересно, что В.А. Жуковский, будто не доверяя проницательности читателя, в следующих строфах сам «расшифровывает» свое произведение и выводит из подтекста на поверхность главный его смысл:

Сижу задумавшись; в душе моей мечты;
К протекшим временам лечу воспоминаям...
О дней моих весна, как быстро скралась ты
С твоим блаженством и страданьем!

Появление еще одной метафоры – «дней моих весна» - подтверждает необходимость расширительного, переносного толкования центрального образа: конечно же мы поняли правильно, это «вечер жизни», несущий свое «блаженство и страданье», свою сладость и печаль. Углубление в художественную структуру текста, анализ разных его уровней – от словесных значений и образной системы до синтаксиса и звукописи – позволил предложить верную интерпретацию еще до того, как основная мысль стихотворения прозвучала открыто.

На следующей ступени анализа, рассматривая стихотворение в литературном контексте, интересно и полезно сопоставить романтический «Вечер» В.А. Жуковского с изображением того же вечернего пейзажа в иной художественной системе. Это позволит наполнить реальной поэтической практикой теоретические представления студентов о классицизме и романтизме и о тех изменениях, которые претерпевало в этот переходный период русское художественное слово.

Лице свое скрывает день,
Поля покрыла мрачна ночь;
Взошла на горы черна тень,
Лучи от нас склонились прочь.
Открылась бездна, звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

(1743)

В этом отрывке из известной оды М.В. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве...» также речь идет о «вечере», и описание вечернего пейзажа так же образно и поэтично: здесь и метафора «лице свое...скрывает день», и эпитеты «мрачна», «темна», и образ звездной «бездны» Вселенной. Однако здесь и намек нет на романтическое «двоемирие». Каждое слово несет лишь тот смысл, который заключен в его прямом, лексическом значении, нет никакого подтекста, нет эмоциональной наполненности образов, нет их внутреннего, человеческого «измерения». Русское художественное слово в классицизме еще не «дозрело» до многозначности, ее «откроет» лишь романтизм, и тогда сквозь «случайные черты» реального пейзажа проступит «пейзаж души», они сольются воедино. Пока же поэт эпохи классицизма не заглядывает в глубины собственной души, он просто описывает природу, любит ее и восхищается тем, «коль велик творец».

Таким образом, сопоставление двух аналогичных по содержанию, но созданных в разное время поэтических текстов позволяет нам познакомить обучающихся не только с разными авторами, но с логикой движения во времени самого художественного слова, с закономерностями литературного развития.

Библиография

1. Лотман Ю.М. О поэте и поэзии: Анализ поэтического текста [Текст] /. – Москва.: Наука, 1996- (серия «Литературное наследие»).
2. Кац А.Б. Азбука лингвистического исследования.- Москва, 1994г.
3. Маймин Е.А. Теория и практика литературного анализа. – М., 1984
4. Шрагина Л. И. Логика воображения. – М., 2001

«Одиночество» и «свобода» в творчестве М. Ю. Лермонтова («Узник», «Желанье»)

Особенность художественного почерка М.Ю. Лермонтова – многократное возвращение к одним и тем же, излюбленным, мотивам, образам, поэтическим сюжетам, их варьирование, переосмысление, причудливое соотнесение между собой – дает нам возможность, обращаясь к анализу его произведений на разном возрастном уровне, донести до обучающихся феномен единства художественного мира поэта, его неразрывной целостности и в то же время – его богатейшего многообразия. Наверное, из всего богатства лирики М. Ю. Лермонтова следует выбирать для анализа именно те стихотворения, которые

объединяются этой общностью мотивов и образов и несут в себе какие-то основополагающие признаки художественного мира.

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня!

Я красавицу младую
Прежде сладко поцелую,
На коня потом вскочу,
В степь, как ветер, улечу.

Но окно тюрьмы высоко,
Дверь тяжелая с замком;
Черноокая далеко,
В пышном тереме своем;
Добрый конь в зеленом поле
Без узды, один, по воле
Скачет, весел и игрив,
Хвост по ветру распустил.

Одинок я - нет преграды:
Стены голые кругом,
Тускло светит луч лампы
Умирающим огнем;
Только слышно: за дверями,
Звучно-мерными шагами,
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой.

(1837)

Анализ этого стихотворения будет более интересным и полным, если провести его в сопоставлении с более ранним произведением М. Ю. Лермонтова «Желанье», первые четыре строки которого без изменений перенесены в начало «Узника».

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.
Дайте раз по синю полю
Проскакать на том коне;
Дайте раз на жизнь и волю,
Как на чуждую мне долю,
Посмотреть поближе мне.

Дайте мне челнок дощатый
С полусгнившего скамьей,
Парус серый и косматый,
Ознакомленный с грозой.

Я тогда пушусь в море
Беззаботен и один,
Разгуляюсь на просторе
И потешусь в буйном споре
С дикой прихотью пучин.

Дайте мне дворец высокой
И кругом зеленый сад,
Чтоб в тени его широкой
Зрел янтарный виноград;
Чтоб фонтан, не умолкая,
В зале мраморном журчал
И меня б в мечтаньях рая,
Хладной пылью орошая,
Усыплял и пробуждал...

(1832)

В трех строфах «Желанья» нам как бы предлагаются три образных варианта мечты о счастье: это «воля», без которой для лирического героя нет «жизни» («дайте раз на жизнь и волю...посмотреть»); это «гроза», с которой можно «потешиться в споре»; и, наконец, это «мечтанья рая» - душевный покой, который – и это неповторимая особенность именно М. Ю. Лермонтова – всегда парадоксально неотделим для него от «бури» и «грозы» (вспомним в «Парусе» - «как будто в бурях есть покой»). Причем каждый из этих образов неоднократно эхом откликается в творчестве М. Ю. Лермонтова.

Образная система второй строфы, несомненно, выводит все на тот же «Парус» - наиболее совершенное воплощение мятежности и стремления к «буре». А третья строфа, с ее пока еще романтическим «мечтаньем рая», обретающего черты то ли восточной сказки, то ли реального российского юга («дворец» и «фонтан», «сад» и «виноград» - традиционные признаки и того и другого), заставляет вспомнить картину «Божьего сада» в «Мцыри» и «надзвездные края», которые предлагает мятежный Демон Тамаре. Подойдя более опосредованно и ассоциативно, можно поставить в тот же ряд и стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» с его желаньем «свободы и покоя» - гениальный итог поэтического пути, в котором - наконец-то! – сольются в долгожданной гармонии эти два полюса-мотива всего творчества М. Ю. Лермонтова.

Однако предметом более пристального внимания должна стать первая строфа, из которой, как уже говорилось, непосредственно «выросло» стихотворение «Узник». Уже здесь возникают те два эмоциональных и

образных полюса, которые станут источником движения поэтической мысли в «Узнике»: «темница» и «сиянье дня», тьма и свет, заточенье и воля, одиночество и радость общения.

Но в «Желанье» образ «темницы» обозначен лишь самим этим единственным словом, а все остальное стихотворение - это, как мы видели, разные образные воплощения «воли» и «сиянье дня». В «Узнике» же, написанном пятью годами позже, вскоре после гибели А. С. Пушкина, отражаются иные отношения поэта с миром. Известно, что М. Ю. Лермонтов переработал «Желанье», сам находясь «в темнице» - под арестом после написания знаменитого стихотворения «Смерть поэта». И образ «темницы» в «Узнике», наоборот, расширяется, конкретизируется, абсолютизируется, постепенно как бы заполняя все художественное пространство и перерастая в символ.

Если в первой строфе «Узника» мечта о воле кажется реальной («Отворите мне темницу...») и вся строфа представляет собой как бы воплощение этой мечты, подробное описание счастливой жизни лирического героя на воле, то во второй, отделенной от первой «безнадежным» противительным союзом «но», вольный мир существует уже сам по себе, лирическое «Я» исчезает вовсе, чтобы возникнуть вновь в третьей, заключительной, самой «темной» строфе: «Одинок я – нет отрады».

При этом каждый «светлый», радостный образ первой строфы повторяется во второй, но с «обратным» знаком (предложить самим найти эти повторы). «Черноглазая девица», которую, казалось, легко подхватить на коня и сладко поцеловать,- оказывается «далеко», и недостижимый «пышный терем» ее, - это, может быть, тот самый «дворец высокой», о котором мечталось в «Желанье». «Добрый конь», главное воплощение вольнолюбивой мечты,- «без узды, один по воле скачет». И «ветер», со свободным полетом которого мог бы соперничать герой («в степь, как ветер, полечу»), теперь лишь треплет хвост «веселого» коня.

Интересно обратить внимание еще на одну образную эмоционально противоположную «пару» - слово «одинок» и «один». Этот элемент лингвистического анализа позволит продемонстрировать учащимся значение смысловых оттенков слова в создании поэтического образа.

Слово «одинок» сомнений не вызывает. Мотив одиночества (в данном случае – насильственного отторжения лирического героя от всего остального мира) – один из центральных в творчестве М.Ю.Лермонтова. А вот слово «один» в контексте большинства стихотворений поэта обретает противоположный, «положительный» смысл. Один – значит независим, никем и ничем не связан, абсолютно свободен! Потому то в «Желанье» «я тогда пущуся в море беззаботен и один». Потому то в «Узнике» «одинок я – нет отрады», а «добрый конь...один, по воле скачет весел и игрив».

Вся художественная система стихотворения построена на антитезе двух миров, противоположных во всех своих проявлениях. Пусть дети попробуют выявить эти антитезы на разных уровнях текста.

Если на воле – «сиянье дня» и, видимо (ассоциативно), обилие звуков, то действие в темнице происходит «в тишине ночной»; да и само «действие», столь динамичное в свободном необъятном мире, сводится здесь лишь к монотонным, ограниченным тюремными стенами «звучно – мерным» шагом часового (как выразителен и точен этот лермонтовский эпитет!) На «воле» красавица – «младая», поцелуй – «сладкий», конь – «добрый», «весел и игрив», поле – «зеленое», терем – «пышный», - с помощью эмоционально окрашенных эпитетов создается мир света, радости, ярких красок.

Противостоит же ему мир «темницы», и изобразительные средства, с помощью которых он создается, призванный как бы вернуть этому слову его первоначальный «темный» смысл. Это уже не романтическое отвлеченное «темница», а реальная «тюрьма», изображенная в конкретных деталях.

Здесь «стены голые кругом» и «за дверями... безответный часовой». «Окно тюрьмы высоко» и не дает увидеть «сиянье дня»; «луч лампы» светит «тускло» (ощущение усиливается оксюморонами – несовместимостью «яркого» слова «луч» со словом «тускло»). «Дверь тяжелая с замком» лишает надежды на то, что «в степь, как ветер, улечу». Наконец, «умирающий огонь» лампы наполняет «безотрадную» и бесцветную картину мотивом смерти. Все это нагнетает ощущение безнадежности, давящей тяжести, «темное» чувство «неволи». Кажется, «воли» нет и «за дверями», она осталась в каком то ином, нереальном мире. Многократно повторенный «тяжелый», «округлый» звук «о» как бы кольцом окружает «узника», усиливая ощущение одиночества лирического героя, безнадежной замкнутости этого темного круга.

Если сопоставление «Узника» с ранним «Желанье» позволяет открыть какие то новые грани в художественном мире М.Ю.Лермонтова, то поиск тематических и образных аналогий в более широком контексте русской поэзии конечно же снова приводит к А.С.Пушкину. Уже само название стихотворения подсказывает возможность еще раз вернуться к пушкинскому «Узнику». Аналогии обнаруживаются и в образном воплощении мотива свободы у обоих поэтов: сравним «давай улетим...туда, где гуляем лишь ветер...да я!..» - и «в степь, как ветер, улечу». Еще более явственной была переключка (и в какой то степени спор) с А.С.Пушкиным в черновом варианте первой строфы лермонтовского «Узника», которая заканчивалась так: «...Чтоб я с ней по синю полю//Ускакал на том коне.// Дайте волю – волю – волю - // И не надо счастья мне!» (вспомним пушкинское : «На свете счастья нет, но есть покой и воля»).

Однако если у пушкинского узника есть «верный товарищ», с которым он объединен местоимением «мы» и общей мечтой «давай улетим», то у М.Ю.Лермонтова второе «действующее лицо» стихотворения – это не «товарищ», а «безответный часовой», который как раз и лишает его свободы. Важнейшей особенностью этого стихотворения – и художественного мира М.Ю.Лермонтова в целом – оказывается неотделимость от темы неволи и узничества мотива одиночества – одного из ведущих мотивов всего его творчества.

Библиография

- 1 Лотман Ю.М. О поэте и поэзии: Анализ поэтического текста [Текст] / . – Москва.: Наука, 1996- (серия «Литературное наследие»).
2. КацА.Б. Азбука лингвистического исследования.- Москва, 1994г.
3. Маймин Е.А. Теория и практика литературного анализа. – М., 1984
4. Шрагина Л. И. Логика воображения. – М.,2001

ДВЕ СУДЬБЫ – ДВА ВОСПОМИНАНИЯ.

(И.С.Тургенев и Ф.И.Тютчев)

Нам представляется интересным сопоставить рассмотренный в предыдущей главе поэтический шедевр Ф.И.Тютчева со стихотворением в прозе И.С.Тургенева «Как хороши, как свежи были розы...»

Где то, когда-то, давно-давно тому назад я прочел одно стихотворение. Оно скоро позабылось мною...но первый стих остался у меня в памяти:

«Как хороши, как свежи были розы...»

Теперь зима; мороз запушил стекла окон; в темной комнате горит одна свеча. Я сижу, забившись в угол; а в голове все звенит да звенит:

«Как хороши, как свежи были розы...»

И вижу я себя перед низким окном загородного русского дома. Летний вечер тихо тает и переходит в ночь, в теплом воздухе пахнет резедой и липой; а на окне, опершись на выпрямленную руку и склонив голову к плечу, сидит девушка – и безмолвно и пристально смотрит на небо, как бы выжидая появление первых звезд. Как простодушно-вдохновенны задумчивые глаза, как трогательно невинны раскрытые, вопрошающие губы, как ровно дышит еще вполне расцветшая, еще ничем не взволнованная грудь, как чист и нежен облик юного лица! Я не дерзаю заговорить с нею, но как она мне дорога, как бьется мое сердце!

«Как хороши, как свежи были розы...»

А в комнате все темней да темней...Нагоревшая свеча трещит, беглые тени колеблются на низком потолке, мороз скрипит и злится за стеною – и чудится скучный, старческий шепот...

«Как хороши, как свежи были розы...»

Встают передо мною другие образы...Слышится веселый шум семейной, деревенской жизни. Две русые головки, прислонясь друг к дружке, бойко смотрят на меня своими светлыми глазками, алые щеки трепещут сдержанным смехом, руки ласково сплелись, вперебивку звучат молодые, добрые голоса; а немного подальше, в глубине уютной комнаты, другие, тоже молодые, руки бегают, путаясь пальцами, по клавишам старенького пианино – и Ланнеровский вальс не может заглушить воркотню патриархального самовара...

Свеча меркнет и гаснет...Как это кашляет там так хрипло и глухо?

Свернувшись в калачик, жметесь и вздрагивает у ног моих старый пес, мой единственный товарищ...Мне холодно...Я зябну...и все они умерли...умерли...

«Как хороши, как свежи были розы...»

Сентябрь, 1879.

Основанием для такого на первый взгляд неожиданного сравнения может стать общность темы (воспоминания о давно прошедшем), определенное сходство элементов сюжета (и там и там было счастье воплощается в образе юной девушки) и, наконец сама идея бренности человеческого бытия: веди и у И.С.Тургенева «И все они умерли... умерли ...»

Но, с другой стороны, в каждом из этих произведений воплощается творческая индивидуальность авторов – художников с разной философией и поэтикой, с разной человеческой судьбой.

Если Ф.И.Тютчева синонимом счастливого «золотого» времени оказывается символический образ юной девушки, то И.С. Тургенева одиноко коротавшего последние годы вдали от России, во Франции, тот же образ былого счастья – это еще и «веселый шум семейной, деревенской жизни». Здесь смеются дети и слышны «молодые, добрые голоса», здесь даже звуки «старенького пианино» и «воркотня патриархального самовара» ассоциируется не со старостью (что было бы логично), а с ощущением счастья и не противостоят молодым голосам, а звучат в унисон им!

Видение этого – второго – сюжетного элемента («семейная жизнь») не только расширяет образный и ассоциативный ряд произведения, но и придает ему определенный ритм: если у Ф.И.Тютчева фактически речь идет только о прошлом и эмоциональные «плюс» и «минус», «беспечность» юности и печаль о быстротечности жизни остаются как бы внутри этого прошлого, то у И.С.Тургенева ритмично чередуются эпизоды прошлого и настоящего. Причем чередование это идет на антитезе эмоций: в прошлом у И.С.Тургенева, в отличие от Ф.И.Тютчева лишь безоблачное счастье, ничем не омрачаемое, в то время как в настоящем все ощутимее звучит трагический голос смерти.

В пером «современном» абзаце это еще только ощущение, предчувствие, рождаемое ассоциациями к словам «зима», «мороз» «темной», «забившись».

Во втором – образ темноты усиливается повтором («а в комнате все темней и темней»); мороз уже не мягко «запустил стекла окон», а «скрыпит и злится» (звукопись архаизма «скрыпит» также вызывает ощущение чего то неприятного); соответствуют «темнеющей» атмосфере абзаца и эпитеты «скудный, старческий».

И наконец, в последнем абзаце этот образ одинокой старости и близящейся смерти достигает кульминации: темнота становится абсолютной («свеча меркнет и гаснет»), вместе со светом уходят и остатки тепла (дважды повторяется «мне холодно», «я зябну»); открыто звучит тема смерти («и все они умерли ... умерли...»). Образ «единственного товарища» - старого, больного пса, также дрожащего от холода, не смягчает, а подчеркивает трагедию одиночества. Той же цели служит и синтаксис: шесть многоточий в одном абзаце, позволяет ощутить тяжелое старческое дыхание и в то же время замедляют темп повествования, последние короткие фразы – это как б затихающая мелодия уходящей жизни.

Обратим внимание детей на то, что ритм стихотворения, чередование в нем светлого и темного начал подчеркивается и рефреном «Как хороши, как свежи были розы...». Это – одна и та же – строка, повторяясь после каждого

абзаца звучит каждый раз по-разному, с разной интонацией, то усиливая звучание «светлых» смыслов, то контрастируя с «темными».

Таким образом, если у Ф.И.Тютчева общий эмоциональный тон стихотворения может быть определен как «светлая печаль», то произведение И.С.Тургенева трагично по своему звучанию. Стихотворение Ф.И.Тютчева – о быстротечности жизни, но в этом, сравнительно раннем стихотворении он акцентирует сладость каждого ее момента («и сладко жизни быстротечной//Над нами пролетала тень»). Трагизм быстротечности жизни снимается у Ф.И.Тютчева самим философским ракурсом стихотворения. И.С.Тургенев же размышляет о бренности человеческого бытия; не жизнь, а смерть становится у него ключевым образом. И не случайно Ф.И.Тютчев завершает стихотворение словами «сладко» и «жизнь», а И.С. Тургенев – повтором слова «умерли».

Библиография

1. Лотман Ю.М. О поэте и поэзии: Анализ поэтического текста [Текст] / . – Москва.: Наука, 1996- (серия «Литературное наследие»).
2. Кац А.Б. Азбука лингвистического исследования.- Москва, 1994г.
3. Маймин Е.А. Теория и практика литературного анализа. – М., 1984
4. Шрагина Л. И. Логика воображения. – М., 2001

Два художественных мира (А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов)

На факультативных занятиях можно продолжить анализ стихотворения А.С. Пушкина «Монастырь на Казбеке», сопоставив его с малоизвестным стихотворением М.Ю.Лермонтова «Крест на скале»

В теснине на Кавказе я знаю скалу,
Туда долететь лишь степному орлу,
Но крест деревянный чернеет над ней,
Гниет он и гнется от бурь и дождей.

И много уж лет протекло без следов
С тех пор как он виден с далеких холмов,
И каждая кверху поднята рука,
Как будто он хочет схватить облака.

О если б взойти удалось мне туда,
Как я бы молился и плакал тогда;
И после я сбросил бы цепь бытия,
И с бурею братом назвался бы я!

(1832)

Это сопоставление позволит проследить развитие одного и того же мотива (стремление «к вольной вышине») на примере произведений двух разных авторов и, с одной стороны, ярко продемонстрирует неповторимость художественного мира каждого из этих великих поэтов, а с другой – даст учащимся наглядное представление о развитии всей русской поэзии, об усложнении образной системы стиха, более глубоком его ассоциативном наполнении.

Несомненно сходство этих двух произведений. Ученики легко найдут и общность лирического сюжета, а также образные и лексические переклички и совпадения. И в том и в другом речь идет о стремлении лирического героя ввысь, к некому условному – высокому – идеалу. И там и там идеал этот соотносится с горной вершиной Кавказа, а «точка отсчета» (второй эмоциональный полюс стихотворения) предельно низка: «ущелье», «теснина». Более того, идеал этот воплощается в художественном образе, вынесенном уже в само название и так или иначе связанном с идеей Бога: «Монастырь на название на Казбеке» и «Крест на скале». Достижение этого идеала связано с восхождением на реальную и одновременно символическую вершину и с приобщением к «божественному» («в соседство Бога скрыться мне» и «как бы молился и плакал тогда»). Оба лирических героя безудержно стремятся к этой вожденной вершине («Туда б, сказав прости ущелью, подняться к вольной вышине» у А.С. Пушкина и «О если бы взойти удалось мне туда» у М.Ю. Лермонтова). В то же время оба поэта используют сослагательное наклонение («туда б», «о если бы»), для обоих для достижение высшей цели желанно, но почти невозможно: «далекий, вожденный брег» у А.С.Пушкина и «туда долететь лишь степенному орлу» у М.Ю. Лермонтова (здесь уместно вспомнить пушкинское «орел молодой», «давай улетим», «мы вольные птицы» и отметить эту образную перекличку лермонтовского стихотворения с пушкинским «Узником»).

Однако на этом фоне удивительных аналогий и совпадений тем более ярки и показательны различия двух сопоставляемых текстов. Они обнаруживаются уже на лексическом уровне. Образ монастыря у А.С. Пушкина рисуется мягкими, романтическими красками, с помощью «высокий», архаичной лексики («реющий ковчег», «парит, чуть видный» и т.п.), воплощая в себе гармонию пушкинского художественного мира. Лермонтовский же крест – символический и в то же время предельно конкретен, он изображается с помощью разговорной, сниженной лексики и в деталях своих даже малопоэтичен: «деревянный», «чернеет», «гниет» и «гнется».

Более того, если у А.С.Пушкина монастырь «поднимается» до символической высоты библейского «ковчега», то у М.Ю.Лермонтова образ креста во второй строфе, напротив, как бы «снижается», теряет признаки «божественного»: «И каждая кверху поднята рука, как будто он хочет схватить облака». В том стремлении возвыситься над самим собой, в этом динамичном «схватить» - не пушкинская гармония, а лермонтовское непокорство!

И третья строфа продолжает, развивает этот излюбленный М.Ю.Лермонтовым мотив. Там, где для А.С. Пушкина предел духовных

стремлений («в соседство Бога скрыться мне!»), для М.Ю. Лермонтова («как я бы молился и плакал тогда») – лишь начало следующего круга исканий и сомнений. Его новый идеал, воплощенный в кульминационных заключительных строках стихотворения, космичен и исполнен бунтарства: «И после я сбросил бы цепь бытия, и с бурей братом назвался бы я!»

Когда традиционный, восходящий, быть может, к декабристкой политической символике образ «сбросить цепь бытия», то философски переосмысленным оказывается и сам образ свободы и вольности. Однако если для А.С.Пушкина – это внутренняя свобода творческого «Я», то для М.Ю. Лермонтова – это свобода бунта, непокорства, братания с «бурей». От этого малоизвестного раннего стихотворения может быть приложена линия к знаменитому «Парусу» («А он, мятежный, просит бури»), к «бунту» Мцыри («О, я как брат обняться с бурей был бы рад!»), ко многим другим произведениям М.Ю.Лермонтова, так или иначе варьирующим те же мотивы (подготовленному классу можно дать задание самим найти эти аналогии и линии образных связей).

А.С. Пушкин: от «вольных птиц» к «вольной вышине»
(«Узник», «Монастырь на Казбеке»)

Ещё одна традиция в изучении творчества А.С.Пушкина – обращение к его вольнолюбивой лирике. Здесь также можно проследить закономерности движения во времени русского художественного слова и особенности художественного мышления самого поэта.

На занятиях не приходится говорить об особенностях романтической поэтики, но при анализе стихотворения А.С.Пушкина «Узник» все же необходимо, не обращаясь к проблемам теории, помочь детям уловить все тот же романтический художественный принцип: мир души поэта раскрывается через изображение «внешнего» - природного – мира.

Сижу за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом
Кровавую пищу клюет под окном,

Клюет, и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно;
Зовет меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «Давай улетим!

Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!

(1822)

Здесь совсем иной, чем в «Вечере» В.А. Жуковского, художественный мир, в центре которого душа мятущаяся, протестующая, рвущаяся из «темницы сырой» на «волю». Эти два противоположных эмоциональных полюса могут быть легко обнаружены шестиклассниками, что и даст толчок дальнейшему анализу.

Образ «темницы», дополненный словами «решетка» и «неволя» эмоционально окрашенный эпитетами «сырой», «грустный», «кровавую», вызывает совершенно определенные ассоциации. В воображении детей, а может быть, и на листке бумаги легко рисуется вполне реальная картина – та самая, которую воочию наблюдал сам А.С.Пушкин во время своей жизни в Кишиневе и та которая подсказала ему сюжет «Узника». Но очень важно, чтобы ребята поняли, что главное здесь не реальной «темницы», а «неволи», самой отвлеченностью своей позволяющий толковать его максимально широко, и что противостоит этому образу весь «вольный» мир, эту «темницу» окружающий, манящий героя-узника (и его «двойник» орла), но далекий и недоступный.

В этом – раннем – стихотворении А.С.Пушкина «воля» воплощает своего рода «географическом» наполнении местоимения «туда»: здесь явно находят отклик кавказские впечатление поэта. Почему – «где за тучей белеет гора»? – потому, что это снег на высоких вершинах. А «...синеют морские края» - потому что, как известно, «самое синее в мире Черное море мое». Заключает перечисление излюбленной пушкинской образ вольного ветра, знакомый детям по сказкам (вспомним: «Ветер, ветер! Ты могуч, // Ты гоняешь стаи туч, // Ты волнуешь сине море, // Всюду веешь на просторе, // Не боишься никого, // Кроме Бога одного»). Все вместе – это образ простора, полета, возможности оторваться от «темной» земной повседневности, унести в мир мечты, красоты, ярких красок (но не «кровавых», а радостных: «белеет», «синеют») – образ отвлеченного от реальности, но выросшего из нее романтического идеала.

Наверное, в 6 классе достаточно найти эти два эмоциональных полюса образной системы и понять, что они обозначают. Но мы обязательно вернемся к «Узнику» ещё раз, когда будем говорить о художественном мире А.С.Пушкина в старших классах, и проанализируем его более глубоко в контексте очень важной и сложной темы «Образ свободы в творчестве А.С.Пушкина» (куда более значимый и интересной, чем традиционная «Вольнолюбивая лирика А.С.Пушкина»). Сегодня не только можно, но и обязательно нужно помочь обучающимся понять глубину и сложность этого центрального пушкинского образа, вобравшего в себя всю его философию, всю диалектику движения поэта во времени.

Да, конечно, у раннего А.С.Пушкина – это и абстрактный романтический идеал «Узника», и социальное изучение «Деревни» и оды «Вольность», и декабристские мотивы его лирики. Но ведь это – на протяжении всего творчества – и «постылая свобода» Онегина, и «ты для себя лишь хочешь воли...» «Цыган», и «Свободы сеятель пустынный...», и «На свете счастья нет,

но есть покой и воля...». Образ становится более сложным, многозначным, даже противоречивым, отражая «невинные души» великого поэта.

Очень ярко и наглядно прослеживается эта диалектика в сопоставлении того же «Узника» со стихотворением А.С.Пушкина «Монастырь на Казбеке». Оно не входит в перечень пушкинских шедевров, предложенных школьными программами, но, на наш взгляд, могло бы эти программы существенно обогатить.

Высоко над семью гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.
Твой монастырь за облаками,
Как в небе реющий ковчег,
Парит, чуть видный, над горами.

Далекий, возделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство Бога скрыться мне!..
(1829)

Это стихотворение создано также по следам реальных впечатлений, описанных А.С.Пушкиным в очерках «Путешествие в Арзрум»: «Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище: белые, оборванные тучи перетягивались через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками».

Но в то же время эта реальность переосмысливается, художественно трансформируется, и стихотворение удивительно перекликается с «Узником», как бы повторяя и варьируя многие его образы. Найдем эти переклички. Если в «Узнике» - «гора», то в «Монастыре ...» - «царственный шатер» Казбека. Явственная параллель и «за тучей» - «за облаками». «Морские края» также «откликаются» здесь, хотя и опосредованно, легендарным библейским «ковчегом» и возвышенным старославянским «брег». И в том и в другом стихотворении рефреном стало местоимения «туда». Здесь, правда, нет конкретной «темницы», но тот же условный образ «неволи» воплощен в «ущелье», из которого хочет «подняться вольной вышине» лирический герой. И сама эта «вольная вышина» - второй «полюс» стихотворения – кажется, тот же самый «простор», о котором мечтают «вольные птицы». Однако внимательное сопоставление текстов позволяет выявить и те важные различия, которые свидетельствуют об изменении творческого «Я» поэта. Если действие «Узника» было как бы «разлито» и в горизонтальном, и в вертикальном пространственные измерения, неся в себе мысль о необъятности вольных – «географических» - просторов, то в «Монастыре...» пространство оказывается направленным лишь ввысь. Со слова «высоко» начинается произведение; та же лексема «к вышине», «подкрепленная» глаголом «подняться», повторяется и во второй строфе этого короткого стихотворения. Образ высоты «сохраняется» и в

повторе предлоге «над» («над семью гор», «над горами»), и в «высокости» слов «небо», «заоблачную». Однако это не та горная вершина, что влекла к себе героя «Узника». В сочетании со словами иного, отнюдь не «географического» ряда – «монастырь», «ковчег», «келья», и наконец, напрямую – «в соседство Бога», - это оказывается не горная, а горная высота, совсем иной, чем в «Узнике», высокий идеал.

Это не обязательно идеал религиозный – думается, несмотря на церковную лексику, в контексте всего творчества А.С.Пушкина он может быть понятъ шире – как духовный идеал внутренней свободы и вольности (не случайно ведь «к вольной вышине»). Это возможность зрелого ума отвлечься от «ущелья» повседневности, сосредоточиться «в себе», в жизни своего Духа, своего творческого «Я». Именно так – глубоко и объемно – художественно воплощается теперь для А.С.Пушкина образ свободы и воли.

Обратим внимание и на различия в интонационном строе стихотворений. В «Узника», казалось бы, композиционно большее место занимает мотив «темницы», а образ «воли» возникает лишь в одной, в одной строфе. Тем не менее «бодрый», активный настрой стихотворения достигается и уверенным, трижды повторенным «туда!», и восклицаниями-призывами «давай улетим!», «пора, брат, пора!», и как бы не терпящим сомнений утверждением «мы вольные птицы», и множеством глаголов, обозначающих действие (клюет, бросает, зовет, улетим, гуляем).

Совсем иная интонация в «Монастыре...». Уверенное «туда» заменяется здесь на мечтательное, сомневающееся «туда б». «Брег», к которому стремится герой, - не только «вожделенный», но и «далекий», он «парит, чуть видный, над горами». «Вольная вышина» желанна, но недостижима, закрыта «облаками» сомнений, разочарований, внешних и внутренних препятствий. Прикованный «орел» верил в освобождение, лирический герой «Монастырь...» лишь мечтает о невозможном.

Эти два стихотворения А.С.Пушкина являют собой два этапа его духовного пути. Между годами их написания – 1822 и 1829 – гибель друзей-декабристов, цепь потерь и разочарований, творческое возмужание. Все это ярко отразилось в изменении самого художественного мира поэта, о чем и свидетельствует сопоставительный анализ этих двух таких похожих и таких разных произведений.

Библиография

1. Лотман Ю.М. О поэте и поэзии: Анализ поэтического текста [Текст] / . – Москва.: Наука, 1996- (серия «Литературное наследие»).
2. Кац А.Б. Азбука лингвистического исследования.- Москва, 1994г.
3. Маймин Е.А. Теория и практика литературного анализа. – М., 1984
4. Шрагина Л. И. Логика воображения. – М., 2001

ГЛАВА II. ПОЭЗИЯ XX ВЕКА

Мифопоэтическая основа сонета Е. Зейферт «Никто»

В творчестве Е. Зейферт мифология занимает особое место. Именно через призму мифа Елена Зейферт понимает и принимает сегодняшний мир.

Как отмечала Ж. Толысбаева, одна из первых исследовательниц творчества Е. Зейферт, «...субъект лирического высказывания в ее сонете - эмоциональная личность, интеллектуал, философ, обладающий даром гармонического мировидения». Именно это качество - гармоническое мировидение - и позволило поэтессе создать свой «миф о Человеке». Каждый текст Е. Зейферт создает образ непреклонного человека, чуждого компромиссам, умеющего искренне любить и быть достойным страдания.

Стихи о Человеке в ее творчестве не только свидетельствуют о своеобразном видении личности «человека всех времен и народов», но также дают возможность ее воссоздать. Авторская мифопоэтическая модель судьбы человека наиболее оригинально воплощена в сонете с характерным заглавием «Никто».

Никто

(сонет)

Я Пимен твой. Я скульптор твоей тени.
Я чистильщик камзола твоего.
Я та, что есть на свете без сомнений,
И та, что может все из ничего.

А ты Давид. Ты статуя нагая.
(Камзол висит на стуле до утра)
Ты, как слепец, уверен – я такая
И буду вечным светоносным Ра.

Но я не Феникс. Я живу однажды.
Я Жанна д' Арк, уснувшая от жажды
Любви. Я Одиссей из шапито.

Я подожду, пока ты, ослепленный,
В пещере сердца дочерна влюбленный,
Взовешь «Кто ты?» и оглушу
«Никто!»

Заглавие сонета работает в нескольких планах одновременно. С первой строки оно напрямую выводит к Одиссею, назвавшемуся «Никто» в пещере Полифема. И эта откровенная мифопоэтическая реставрация позволяет интерпретировать образ главной героини и как игровой (не случайно так много масок примеряется ею на протяжении всего текста), и ускользящей от одномерности отношений. В то же время «Никто» - это позиционирование великих, гениальных и скромных личностей, понимающих истинное место во вселенной и потому добровольно остающихся в тени. Примечательно, образ «никто» встречается и в прозе Е.Зейферт:

«...Гость откинулся на спинку воображаемого стула и деликатно исчез, как *никто*, понимая ее, как всегда послушный. Она испуганно, но с явной охотой погружалась в мягкое приятное кружево- молодость...запах своих длинных волос...чей-то голос...Полнота жизненных красок исходила извне, она встала, как- будто *кто-то* крепко взял ее за маленькую, беспомощную руку, и вдруг поняла...»

Противоречивый понятийный ряд, прослеживающейся в динамике развития образа Никто, свидетельствует о богатом генезисе этого образа : и апеллирует к миру о Тени, имеющему глубокие корни. Тень - своеобразный символ, оставляемый телом человека. Через тень тело приобретает способность отстраняться от самого себя, раздваиваться или множиться, обретать пространственную и временную независимость. Вот почему потеря тени ущербна для тела. Тень, как и отражение, особым образом продолжает и расширяет жизнь человека в окружающем пространстве: он один начинает занимать два или даже несколько мест. [5:85]

Подобное совмещение противоречивых значений прослеживается и у Е. Зейферт. В каждой строчке сонета находится образная или понятийная антитеза:

я не Феникс- буду вечным;
ты статуя-взовешь;
взовешь-оглушу;
Кто ты?- Никто.

Многие философы, начиная с Платона, видели в человеке божественное создание. Не исключение и Е.Зейферт. Высший человек для нее - богоизбранник, идеал, отмеченный светом небес. Мотив бессмертия подобного человека – один из главных и постоянных мотивов ее творчества. Не случайно, автор обращается к образам Феникса, бога Ра, Жанны д' Арк. Феникс(Фойнике)- мифическая птица золотисто- красного цвета, живущая 500 лет(или 1460, или 12954) , перед смертью сжигает себя и тут же рождается вновь из пепла молодой и обновленной.

Жанну д' Арк сожгли на костре, но согласно легенде, ее сердце нашел палач среди пепла, костер так и не смог уничтожить сердце легендарной героини. Бог Ра – бог солнца, «зрелое солнце», оплодотворившее самое себя, вечное светоносное. Но в то же время в тексте Е. Зейферт очевиден антиномический ряд:

- 1) смертен – бессмертен;
- 2) всеведущ- бесплотен;
- 3) ничтожен – всемогущ.

Авторский миф ЕЗ о жизни, в целом, соотносим с пушкинской стихийной метафизикой, которая в свою очередь восходит к учению Гераклита об огне-первооснове- чистом космическом движении, всеедином начале абсолюта.

В творчестве Е. Зейферт любовное чувство изображается как горение души:

Ты, как слепец, уверен -я такая
И буду вечным светоносным Ра,
А смерть - как угасание огня в человеческом существе:
Но я не Феникс. Я живу однажды.
И тут же идея любви сопряжена с возгоранием:
Я Жанна д' Арк, уснувшая от жажды

Любви

Характерно, что обе позиции не противоречат гераклитовой философии, в которой бытие представляет собой борьбу различных состояний огня.

Вечная борьба в человеке, масштабность создаваемого образа раскрывается в образе Пимена (Преподобный Пимен, живший в XI I веке, исцелял больных, предсказывал будущее).

Не менее многозначен следующий образ: образ скульптора («Я скульптор твоей тени»). Скульптор – реальный человек, создатель статуи (выполняет миссию творца), образ, который формирует, воссоздает, однако скульптор твоей тени, в данном случае души.

Поскольку автор изображает образ бездушного, тиранического человека: «А ты Давид. Ты статуя нагая». Известно, что скульптура- один из самых древних видов искусства. Важным этапом истории скульптуры является античность, идеалами которой были создание образа гармонически развитого человека. Давид — мраморная статуя работы Микеланджело, 5-метровое изваяние стало восприниматься как символ грозной силы. В тексте же Е. Зейферт Давид – символ застывшего чувства.

Чтобы пробудить это чувство автор использует сонет. Л. Гроссман отождествил сонет с поэмой. «Маленькой поэмой»,

«точной поэмой» можно назвать и сонет ЕЗ, где героиня выступает в качестве лирического рассказчика, а Он, в отличие от автора-повествователя, не обладает качествами всеведения и всезнания:

Ты, как слепец...

Я подожду, пока ты, ослепленный...

Герою же дано право высказаться всего один раз: «Кто ты?»

Характеристика поведения героя с его НЕРАЗВИТОЙ способностью ЛЮБВИ метафорой «дочерна влюбленный» очень выразительна. Оксюморонное словосочетание (черный и влюбленный- понятия несовместимые) передает степень напряжения чувств героини и ее оценку героя.

Обращаясь к своеобразию диалога в сонете, следует сказать о том, что обмен героев репликами обнаруживает пропасть между их состояниями, они не видят и не слышат друг друга. И такая «глухота» акцентирует трагедию непонимания между лирической героиней и героем. Героиня своей репликой отвергает возможность взаимопонимания. Она воинственна, самодостаточна, непоколебима в собственной позиции обладает огромной силой волей.

Но трагедия неразделенной любви в конце сюжета (по закону этого жанра) лишает героиню рассудка, рождает бунтарство, возмущение некоей справедливостью. Рифменные созвучия «подожду»- «накажу», «оглушу» помогают увидеть перерождение героини. Как Одиссей вонзил дубину в единственный глаз чудовищного великана Полифема, так и героиня ждет до конца: пока возлюбленный не признает свое неумение любить:

В пещере сердца дочерна влюбленный...

С самого начала сонета лирическая героиня примеряет на себя женские роли - нимфы, богини, испытывающей неземную любовь:

Я та, что есть на свете без сомнений,

И та, что может все из ничего.

Сонет нередко называют самым автобиографичным жанром лирики, поскольку в этом жанре особенно ощутимо максимальное сближение автора и лирического героя. Сонетный автобиографизм не претендует на документалистскую точность, он рождается как эстетическое воплощение переживания поэта. Отсюда такое немислимое количество личного местоимения «Я»:

Я - Пимен,

Я - скульптор,

Я - чистильщик,

Я - та,
Я - такая,
Я - не Феникс,
Я - живу,
Я - Жанна д, Арк,
Я - Одиссей,
Я - подожду.

Так акцентировано внимание автора на деятельном созидательном начале Человека.

Творчество Е. Зейферт является достаточно ярким явлением мифологического мышления, имеющее разноплановый характер. Предметом же глубокого и философского исследования является у автора – человек, умеющий искренне любить, в масштабном смысле этого слова. Любовь как высшая степень сознания, стремящаяся сделать человека человеком, напоминает о высшем предназначении человека.

Манифестируемый в тексте «Никто»- это нравственный выбор поэтессы, ее жизненная позиция, а шире – утверждение ею концепции человеческого бытия. В котором нет места тирании, деспотизму, насилию. Благодаря мифопоэтической основе этого текста достигается простота и прямота высказываний, с которой только и можно говорить о личном и общем, актуальном и общечеловеческом.

Библиография

1. Гольфстрем, М. О пушкинской метафизике в связи с философией Гераклита. [Текст] / Гольфстрем, М. – Москва, 1996.
2. Зейферт, Е. И. Малый сборник. [Текст] / Е.И. Зейферт. – Караганда.: Санат, 2002.
3. Зейферт, Е. И. Сухой тополь. [Текст] / Е. И. Зейферт. – Караганда.: Сингл, 2002.
4. Лосев, И. Н. Мифологический словарь [Текст] / И.Н. Лосев. – Ростов- на Дону.: Просвещение, 1996.
5. Савельева, В.В. Художественная антропология и творчество писателя [Текст] / В. В. Савельева // Усть-Каменогорск: Алматы 2007
6. Толысбаева, Ж. Ж. Сонет в поэзии Казахстана конца XX- начала XXI вв. [Текст] / Ж.Ж. Толысбаева. – Семипалатинск.: Талант, 2008.

Миф о Блоке в лирике Елены Зейферт

Блоку

Мой миф. Мой рок. Моё плечо.
Стенанье птиц ночных и вольных.
Вокруг Тебя не горячо,
Но, как влюблённой, тихо-больно.

Безукоризненны черты,
Твой вещий профиль – древне-птичий.
В дугах бровей прекрасен Ты,
И строгий лоб – Твоё величье.

А пальцы, что касались струн
Вещуньи, в плащ одетой синий!
О бледноглазый Гамаюн
Своей несбывшейся России.

Ты мрамор. Чуток след резца
На лице, тленном и нетленном.
Так озаренье образца
Блеснёт на миг в нагой Вселенной.

Посмертной маски не надев,
Живым ты мнишься – холодает
На вьюжной почве, рассветает,
И сонм Кармен и Снежных Дев
К Тебе, покорен, ниспадает.

Но, недостойны быть с Тобой,
Они – пустая дева-вьюга
И рыжекудрая Кармен,
Твоя последняя подруга,
Уходят в тёмный мир. Иной

Прекрасной Дамы первый плен
Тебя тревожит, и несчастно,
Ты, тусклокаменный, глядишь,
Как кровожадно, полновластно
Она живёт. А ты – горишь.

Ты первый, Лучший. Сбрось ярмо
Ненужных смут большого сердца,
Воспрянь. Ты времени клеймо,
Где «Колокол» озвучил Герцен,

И Чацкий вырвал сердце, и –
Метался «дух изгнанья» гордый.
Ты мысли и мечты свои
Зачал в великих ямбах лорда

Бейрона. Звёздной пыли горсть
Тебе, классическому, зрима.
Но ближе – пёс, «поджавший хвост»,
«Безродный», сотканный из дыма,
И – Шахматово вместо Рима.

Мы также слышим лязг костей
Червонных, жалящих столетий,
Стыкующихся меж собой.
Ты нужен нам, из междометий
Не могущим сложить молитв.

Приди к нам, боголикий гость,
Свидетель Куликовских битв,
В безумстве снящийся покой.

.....

О миг. И я целую руку,
Благоговая, мертвеца,
И крупных пальцев замять-скуку,
И след венчального кольца.

Блок жив в веках. В плену у нас
Его надмирные напевы.
И лёгок страшный мир, как газ,
В руках Прекрасной Снежной Девы.

В творчестве Е.Зейферт творчество А. Блока занимает особое место. Блок оказался одним из первых поэтов, оказавших наибольшее эстетическое воздействие на её художественные ценности, что позволило поэтессе создать «миф о Блоке». Что в текст Е.Зейферт перешло из того пространства и времени, в котором жил А.Блок? Поэт-современник намеренно использует образы знаковые для творчества Блока: «пес голодный» [5:18], Прекрасная Дама[5:19], Кармен[5:20], Куликовская битва[5: 20], даже искажение имени английского поэта (Бейрон) [5:20], идет от знания особенности блоковского речеощущения: поэт произносил слова в соотнесении с языком-первоисточником, полностью воспроизводя фонетический строй чужой речи (в данном случае - английской).

Стихи о Блоке и отсылки к его поэзии в творчестве Е.Зейферт дают возможность увидеть авторский «макет» судьбы поэта.

Первое постижение в творчестве Е. Зейферт А. Блока ознаменовалось стихотворением «Блоку». В стихотворении, построенном в форме лирического монолога-обращения и отличающемся непосредственностью, субъективностью и романтически-грустным тоном, разыгрывается воображаемая встреча с поэтом.

Подобное построение использовал и А. Блок в 1921 году при обращении к памяти А. Пушкина:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

У Е.Зейферт обращение к Блоку прочитывается через строки, насыщенные реминисценциями и аллюзиями:

Приди к нам боголикий гость,
Свидетель Куликовских битв,
В безумстве снящийся покой.

В тексте Е. Зейферт «стенанье птиц ночных и вольных» и «Шахматово вместо Рима» воспроизводят ценностный ряд поэта начала ХХI века и одновременно маркируют отношение лирической героини к поэту:

«...прекрасен Ты
И строгий лоб – Твое величье».

Поименование Блока как «свидетеля Куликовских битв» рождает целый ряд ассоциаций. Пространственно-временные исторические аллюзии неоднородны. Среди них и военно-историческая лексика, восстанавливающая конкретику исторических событий прошлых лет:

...лязг костей,
...Как кровожадно, полновластно
... в темный мир
...сотканный из дыма

И стилистически-маркированная лексика, восходящая к романтической традиции и идиостилю самого А. Блока:

...червонных, жалящих столетий
...стыкующихся меж собой
...страшный мир, как газ

Строка «метался «дух изгнанья» гордый» у Е.Зейферт ведет к хрестоматийно известной строке поэмы М.Лермонтова «Демон»:

«Печальный Демон, дух изгнанья»,

Примечательно, что в тексте Е.Зейферт сквозное цитирование восходит к стихотворению А. Блока «Демон»:

Прижмись ко мне крепче и ближе,
Не жил я – блуждал *среди чужих*...
О, сон мой! Я новое вижу
В бреду поцелуев твоих!

11 февраля 1921 года в статье «О назначении поэта» Александр Блок пишет:
«...Поэт – сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре.

...Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать. А творческую волю, тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл...»

А. Блок очень остро ощущал опасность умерщвления главных смыслов и ценностей в формирующемся новом типе творчества и искал некое здоровое, обновляющее начало, которое позволило бы гармонизировать художественную картину мира. Античность становится для Блока своего рода сферой устойчивых культурных архетипов, с помощью которых можно внести порядок в «уродливый бракабрак» (если воспользоваться выражением Вяч. Иванова) реальности и придать ей осмысленность. Не случайно, пытаясь выстроить исторические аналогии между бурной современностью и историческим прошлым, Блок обращается к Цицерону, к его речи против Катилины, да и сам образ русского аристократа-популиста представляется ему символическим, современным. Античный мир и его символы составляют мощный контекстовый пласт, определяющий структуру и смыслы основного блоковского мифа, однако контекст этот проявляется опосредованно, поскольку осмысление античности у Блока уже проникнуто мифологизацией, определено общими тенденциями культурной рефлексии серебряного века.

Стихотворение Е.Зейферт «Блоку» не столько обращение к поэту, сколько опыт проживания жизни Поэта, попытка познания того, каково быть Блоком. Отсюда амбивалентность образа лирической героини: с одной стороны, она видит себя современником, его сподвижником, с другой – откровенно театрализует общение с Блоком, надевая или примеряя на себя маску великого поэта, ощущая его в себе, в третьих, выводит размышление в плоскость отношений предшественников и современников.

Строки:

...ты мрамор, тусклокаменный ,
воспроизводят в культурной памяти читателя традицию литературных памятников, возвышающие Блока на недостижимую высоту, доступную лишь избранным.

Отсюда в поэтическом коде Е. Зейферт и синий цвет, выполняющий особую смысловую роль. В контексте стихотворения фраза «...в плащ одетой синий...» не случайна. Для поэта-современника синий цвет – олицетворение высокого духовного начала (не обманного, не пошлого, как это было у Блока-символиста!). В связи с этим нельзя не вспомнить статью М.Волошина о русских иконах, в которой он объясняет символическое значение синего цвета в искусстве: «Синий - воздух и дух, мысль, бесконечность, неведомое...Лиловый и синий появляются всюду в те эпохи, когда преобладает религиозное и мистическое». Разница в интерпретации ведущего смыслообразующего цвета в поэзии А.Блока и – спустя столетие – в стихах Е.Зейферт объясняет расхождение сущностных характеристик мировоззрений двух поэтов, а именно: Е.Зейферт возвращает поэзию, творчество в русло гармоничного сосуществования с идеей Абсолюта. Вера и понимание всеобщей повязанности

с Первоначалом дают основание ей как поэту предложить иное видение гения А.Блока.

Соответственно, обращение:

Приди к нам, боголикий гость

разворачивает понимание символистских основ жизни и творчества Блока в совершенно иной ракурс, развивает мотив бессмертия поэта – один из главных мотивов всего творчества Е. Зейферт, связанный с темой поэта и поэзии.

...Ты жил средь нас. Возьми теперь к себе
Хоть маленькую птицу нашей правды.
Мы сможем...

Или:

Поэт – птица Божья. Господь поименно их помнит
И каждому в лучших покоях расстелет постель...,

Светлое чувство лирической героини при воспоминании о Блоке, ощущение полноты жизни, сопричастность «веку минувшему» и «веку нынешнему», осознание своего назначения как Поэта, желание донести до читателя всю полноту переполняющих душу и сердце чувств нашли отражение в простой гармоничной и совершенной форме стихотворения. В первой части стихотворения, обращаясь к Блоку, Зейферт использует местоимение «Ты» и «Тобой», подчеркивая иерархический и в то же время родственный характер отношений, возрастную близость своего далекого предшественника, естественным образом стирающую границы между веками. Во второй части это обращение меняется на подразумеваемое «Его», «Он», что является своего рода комментарием меняющегося сознания героини, понимания величия Блока:

О миг. И я целую руку,
Благоговея мертвеца (*ego*)...
Блок(*Он*) жив в веках. В плену у нас
Ego надмирные напевы.

Совмещение понятий «нагая вселенная», «века», «надмирные напевы» с местоимением «Его» дает основание предположить не только вписывание современника-поэта в заданную когда-то символистскую систему религиозно-философских взглядов «человека-эпохи», но знаменует выход из темы поэта и поэзии к сакральному пространству понимания значимости Блока и его деяния. В этом контексте блоковские антиномии наполняются вечным смыслом. И противостояние образов нивой-мертвец, плен-надмирный, тленный-нетленный воплощают драму жизни человека вообще.

Блок более откровенно сказал об этой вечной дилемме:

Я в четырех стенах убитый
Земной заботой и нуждой,

А в небе золотом расшитый

Наряд бледнеет голубой.

Идею недосказанности, особую интимность интонациям стихотворения Е. Зейферт развивают фигуры умолчания:

...*мой миф, мой рок, мое плечо*
... *вокруг тебя не горячо...*

*но, как влюбленной, тихо-больно...
... в дугах бровей прекрасен ты...
... и строгий лоб...
... а пальцы, что касались струн...
... о бледноглазый Гамаюн...
... ты нужен нам из междометий...
... не могущим сложить молитв...*

Продолжая традиции поэтики Блока, Е. Зейферт активно использует в своих текстах эпитеты, яркие сравнения (2,6, 11,40,43,58,59 строки), оксюмороны (14, 29, 59).

Миф Е. Зейферт о Блоке –освящен высокой литературной традицией. Вслед за М.Цветаевой, А.Ахматовой, Б. Пастернаком, Н. Рубцовым и другими поэтами Е. Зейферт выводит А.Блока и его век в пространство Вечности, вписывая поэтику и философию его творчества в мировой литературный процесс.

Библиография

- 1 Блок А. Новые материалы и исследования [Текст] / . – Москва.: Наука, 1987-(серия «Литературное наследие).
- 2.Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Т.4(Очерки. Статьи. Речи.1905-1921) [Текст] / А. Блок.-. –Художественная литература,1980..
- 3.Васильченко Н.В.Развитие традиций русской литературы в поэзии Серебряного века. [Текст] / Васильченко Н.В. – Волгоград, 2009.
- 4.Волошин М. Чему учат иконы [Текст] /М Волошин // Л.,1988.
- 5.Зейферт, Е. И. Малый сборник. [Текст] / Е.И. Зейферт. – Караганда.: Санат, 2002.

Венок сонетов в творчестве казахстанских поэтов

В центре поэтического интереса современников находится твердая форма венка сонетов, в каноническом виде представляющая цепь из 15-ти сонетов, где первые 14 сонетов связаны в своеобразный круг: последняя строка каждого сонета повторяется в первой строке последующего, причем, последняя строка 14-го сонета закреплена в первом стихе первого сонета. Повторяющиеся строки сонетов образуют текст сонета-магистала, завершающего венок.

Венок сонетов, как и сам сонет, родился в Италии. Каноны венка сонетов оформились к началу XVIII века. В русской поэзии первый венок появился в качестве перевода «Сонетного венка» словенского поэта Ф. Прешерна, сделанного Ф.Е. Коршем в 1889 году. Возрождение формы венка совпадает с периодами актуализации жанра сонета. Так первый массовый интерес к венку сонетов приходится на рубеж XX - XXI веков. В этой сложной форме пробовали себя признанные мастера слова (М. Волошин, Вяч. Иванов, К. Бальмонт, В. Брюсов, И. Сельвинский) и малоизвестные поэты (Н. Оболенский, А. Архангельский, М. Тарловский и другие).

В казахстанской поэзии актуализация венка сонета начинается в 1960 – 1970-е годы, «перевернувшие» культурное сознание и обнаружившие потенциал возможного обновления. Временем расцвета формы венка сонетов стало последнее десятилетие.

Анализ современного «венка» показал, что названная твердая форма подвергнута активной художественно-эстетической реконструкции. Если в российской поэзии этого периода жанр сонета актуализируется в масштабах циклического сонетного контекста, то поэзия Казахстана избирает иные формально-жанровые приоритеты. Специфика культурно-национального менталитета, более склонного к эволюции накопления, чем к революционному отрицанию, географическая и политическая удаленность от центров мирового значения повлияли на способ обновления традиции. Обращение к венку сонета десакрализовало однозначность понимания традиции как категории подражания. Тип возрождения формы венка сонетов свидетельствует о действительности двустороннего гармонически-ровного интереса как к сохранению, так и к преодолению (трансформации) традиции.

Информация о своеобразном отношении поэтов-современников к традиции вынесена в наименования «венков». Существующие эксперименты показали усложнившуюся функциональность заглавия «венка». Указание на тип формального строения сонетного контекста, как правило, информирует о сохранении канона (В. Антонов, «Лета. Венок сонетов»; Л. Шашкова, «Повторение пройденного. Венок сонетов»; Е. Әукебаев, «Өмір туралы ойлар. Сонеттер шоғыры»). Заглавие современного венка обнаруживает интересную тенденцию на расширение терминологического смысла определения «венок сонетов». Так, например, в заглавии венка сонетов Е. Зейферт «Полынный венок (сонетов) Максимилиану Волошину» соединяются планы эмоционально-оценочного и формального выражения. Выведение лексемы «сонет» за рамки основного текста «испытывает» статус твердой формы «венка» в читательском восприятии. Альтернативный термин - «Сонеттен тізген сәукеле» - дал Қ. Салықов, переведя заимствованную образность венка сонета в метафорику казахского национального сознания. Заглавие «венка» М. Немцева «Кольцо надежды» дважды информирует о типе формального строения: на уровне подзаголовка и семантики словообраза «кольцо». Семантикой близостью словообразов «венок» и «венец» воспользовался поэт П. Белесов, чтобы в заглавии продекларировать тему контекста и тип нарушения канона – «Венец Ересиярха, Двадцать три пути сефирот. Венок сонетов». Это же сложно построенное наименование демонстрирует отклонение от доминирующего принципа озаглавливания «венков».

Приметой времени становится «утаивание» информации о формальном строении контекста. При этом указание на форму венка сонетов либо отсутствует (Н. Чернова, «Август»), либо подменяется на другое: так Ю. Функоринео назвал контекст «Час совы» «циклом стихов». Такой вид отклонения от номинативной нормы мотивируется: а) недореализованностью формы венка сонетов («Август» Н. Черновой состоит из трех сонетов, связанных между собой принципами «венка»); б) полижанровым строением

сонетных контекстов (“Час совы” Ю. Функоринео включает двадцать сонетов и претендует на статус поэтического цикла); в) вовлеченностью художественного образа в более актуальные и масштабные отношения жанровой преемственности (количество сонетов и аллюзивное содержание циклов Ю. Функоринео и Р. Олениной позволяет соотнести данные эксперименты с “Двадцатью сонетами” И. Бродского, Т. Кибирова. Э. Крыловой и других российских поэтов).

Современный “венок сонетов” нашел иную альтернативу номинативному обозначению формы – декларацию количества входящих в контекст сонетов: “Девять горных сонетов” И. Потахиной, “Венец Ересиарха, Двадцать три пути сефирот” П. Белесова. Как видим, в таких заглавиях акцент с сохранения формально-канонического строения контекста переносится на область деконструирования традиции.

Оценивая значение формы венка сонета и характер организации его идейно-художественного целого, можно утверждать, что венки сонетов – образец первого виртуозно выполненного масштабного контекста, на формальном и содержательном уровнях манифестирующего жанровые признаки сонета. Венки сонетов, в определенном смысле, не только и не столько твердая форма, но контекст сонетов, выразивший свою метажанровую сущность в формально-композиционном принципе построения. Троекратное повторение стихов (на “стыках” сонетов и в магистрале) имеет цель вывести философию сонета и на уровень масштабно-развернутого постижения, и к предельно концентрированному финальному обобщению. Пятнадцатый, магистральный, сонет формализует и, таким образом, “узаконивает” сверхжанровую природу “венка”.

В экспериментах казахстанских поэтов, нарушивших канон формально-композиционного построения венка сонетов, наблюдается та же тенденция на запечатление органики взаимопроникновения формального и содержательного компонентов сонетного жанра. В названных текстах расширяется арсенал средств манифестации метажанровой природы венка. Традиционный повтор всё чаще проявляет свойства сюжетообразования: стягивая к “границе” сонетов хронологически-обусловленную информацию, автор “бессознательно” претендует на эпически-упорядоченное изложение событий. Такая интенция угадывается в “венке” Т. Калашниковой “Зарисовки из жизни поэтов”. Несмотря на заявленный в заглавии фрагментарный тип композиции, контекст воспроизводит цепочку событий, где каждая первая строка сонета разворачивает видеоряд предшествующего текста. Например:

IX.

13. Фантазия пронзит стрелой стужу,
14. натягивая тетиву потуже.

X.

1. Натягивая тетиву потуже,
2. играет луком в пухленьких руках...

.....

13. ... «Поэт стихами страстными палил,

14. себя же незаметно подстрелив».

XI.

1. Себя же незаметно подстрелив
2. И обнаружив рану только после...[8].

Аналогична семантика “зазоров” между сонетами в “Полынном венке (сонетов) Максимилиану Волошину” Е. Зейферт, в “Кольце надежды” М. Немцева, “Пред ликом звезд” Бегемота, “Повторение пройденного” Л. Шашковой. Обращает на себя внимание такой момент: количественно вариативные “венки” воспроизводят пограничные строки в контекстах, несущих исключительно взаимоисключающую семантику, тогда как канонический “венок” более нацелен на репродуцирование дпящегося действия.

Современный венок сонетов стремится обрести не только “пунктирно”-намеченную, но содержательно выраженную четкость сюжетного построения. Так в основу сюжета венка сонетов А. Кочеткова “Природа” [19] положена ситуация противостояния идеальной и неизменной Природы быстротечности человеческой истории: “Тебе незрим бунтующий пожар, / Тебе невняты возгласы народа...», «Вздымались жерла мертвые завода...», «Был долгий бой, и скрежет многих бед, / И мор, и глад, и в зареве побед / Народный гнев стал твёрдо у кормила...», «...ты поле битвы именуешь севом», “...огнем чумы опустошенный дом”, “...ярость толп над свергнутым Тельцом”.

Примечательно, что в «венке» канон формы подвергается такой же деформации, которой подвержен жанр сонета конца XX века. При относительной традиционности тем, устойчивости рифменно-строфического канона «венок» утрачивает чистоту стиля, допуская метафорическое сближение слов различных стилевых доминант, сфер и частотности употребления, имен собственных и нарицательных. Например:

Рама выбросит в лес оскорбленную Ситу,
Апельсиновый стингер собьет Ханумана –
Это Плач, Калиюга, Конец Алфавита... [8]

или

Манифестом закона гидролизных формул
В абсолютных ночах воспаленных артерий [8].

Вязь словосмыслов, рождаемая «высоколобой» реминисцентностью, нагнетанием метафорической образности, нацелена на реконструкцию предельно индивидуалистического типа мироощущения, повышает читательский интеллектуальный тонус и возвращает сонету статус эстетической недосыгаемости. В редких случаях претензия на словоновшество оборачивается языковой безвкусицей (как, например, в венке сонетов А. Кочеткова «Природа»: «необорная сила», «озолочаешь», «расцветчаешь круг земной», «странноприимный кров» и т.д.).

Реминисцентное наполнение венков свидетельствует о том, что названная целостность продолжает восприниматься современниками как эстетически

утонченная и возвышенная форма творчества. Венок сонетов сосредоточивает в себе большое количество цитат и аллюзий:

...крылатые, как лермонтовский слог... [20,с.114],
...тут вновь хотят дойти до самой сути... [20, с.116],
...близка уже “желанная заря”... [20, с.118],
...Море, помнишь, а? –
как здесь гостили цепкий Бенуа,
точеный Брюсов, Бунин окаянный,
пришелец с «Башни» Вячеслав Иванов,
стихийная Марина, Белый А.,
миф Макса – Черубина Габриак...
И соляная каменная Анна... [7, с.23].

Достаточно активно современный венок сонетов обращается к анжамбеману. Фразовый перенос как прием дешифровки полемичного сознания проявляет тенденцию к смещению на границы строф. Например:

И только менуэта мертвый такт
Остановил по правилам скольженья

Дыхание... [21, с.27]

или

В дельтах Терека вспыхнет печальная ива

Непалимой купиной. И жертвенной песней
Прозвучит над снегами рыдание сопла... [8].

Оригинальный вариант сдвоенного “венка” представляет сонетный контекст В. Антонова “Зеркало”. Форма венка реализует принцип зеркального отражения на разных уровнях контекста. Композиция этого венка имеет маркированное начало и конец: “Пролог” и “Эпилог” зеркально отражают текст одного и того же сонета. Структура первого венка повторяется второй частью данного контекста, соответственно, и магистрал смещается в его финальную часть. В первом “венке” процесс “комментирования” магистрала осуществляется не последовательным обращением к его строкам, а методом “встречного” взаимоотражения: строки кодового сонета повторяются в последовательности 14, 1 (I) – 14, 13 (XIV) – 13, 12 (II) – 2, 3 (XIII)– 12, 11 (III) – 3, 4 (XII) – и т.д. (где первая цифра соответствует начальной, а вторая - последней строке анализируемого сонета). Вторая часть “Зеркала” “разводит” строки магистрального сонета по схеме 7, 8 (VIII) – 7, 6 (VII) – 8, 9 (IX) – 6, 5 (VI) – 9, 10 (X) – 5, 4 (V) - 10, 11 (XI) – 4, 3 (IV) – и т.д. Каждый из представленных сонетов имеет самостоятельную нумерацию, исподволь “выпрямляющую” ломаную кривую отражений до канонической цепочки венка. Например:

I.

1. Из зеркала, где все наоборот...

14. ...совсем порой как женщина другая.

XIV.

1. Совсем порой как женщина другая...
14. ...из зеркала представ передо мной.

II.

1. Совсем порой как женщина другая...
14. ...из зеркала представ передо мной... [20, с.137].

В современной отечественной поэзии обнаруживается важная тенденция к преодолению жесткости формальной структуры венка сонетов за счет изменения количества входящих текстов. На наш взгляд, подобные экспериментальные образования не следует называть нормативным понятием: контексты, собирающие «веночной» цепочкой три («Август» Н. Черновой), девять («Девять горных сонетов» И. Потахиной), двадцать («Час совы» Ю. Функоринео) или двадцать три сонета («Венец Ересарха, Двадцать три пути сефирот» П. Белесова), не могут идентифицироваться с твердой формой венка сонетов, поскольку сколочно хранят информацию о прежней целостности, тем более, что ни одна из количественно деформированных «веночных» структур не имеет в своей композиции магистрального сонета. Отличительное свойство такого рода «веночных» вариантов обнаруживается в способе создания контекстуальной целостности, когда не формальный компонент, но метажанровый мирообраз сонета приобретает значимость приоритетно организующего начала. *«Венки» с неканоничным количественным показателем можно рассмотреть как аналоги сонетных циклов с выраженной формальной организацией.*

Так же, как сонетный цикл, неканоничный венок сонетов собирается жанровой картиной мира первокомпонента, т.е. сонета. Художественная идея количественно-дифференцированного венка развивается в соответствии с диалектикой сонетного мирообраза. Так «веночный» триптих Н. Черновой «Август» реализует логику сонетного мирообраза на образно-композиционном уровне. Пограничные строки этого контекста обнаруживают диалектику сонета: №I. Прекрасен август нынче, как и встарь!.. [22, с.12]

№II. Пускай не раз обманывало лето...

№III. Ведь только жизнь прекрасна и права... [22, с.13],

а сюжеты отдельных сонетов складываются в мифологически-обратимый метасюжет поисков и обретения истины, сюжет, актуальный «нынче, как и встарь».

Достаточно виртуозно диалектика сонета организует контекст «Девяти горных сонетов» И.Потахиной. Философия сонета считывается с разных уровней художественного целого. Драматизм сонета декларируется в заглавии и повторяется в «сюжетных» ситуациях, где дистанцирование субъекта мысли от «недвижной» картины природы, «рокового запала» любви, «хмельного и непутевого Бога», ожидания чуда мотивировано его местоположением – «среди ... горной непроглядной ночи». Шестой сонет доказывает тщету усилий человека «вести свою нелепую игру»:

Себя и зоревого притяженья

Нам не понять в трусливом далеке.

А там, на суетливом островке,
Мы испытали горечь поражения...[21, с.27].

Композиционная значимость названного сонета поддержана астрофической формой построения. Следующие сонеты развивают тему “равновесия”, вводя знакомые антиномии в иную парадигму ценностей:

Всё то, что помешать могло бы счастью,
Заставило о будущем страдать...,
...Спешу навстречу истинному чуду –
где будет день подрубленных деревьев ...

Последний, девятый, сонет интересно завершает сюжет через введение нового, “примиряющего”, образа:

Уже с горы слетает, словно птица,...
...свободный и величественный стих

и декодирование логики становления контекста. Повышенная эмоциональность, риторичность, стилистическая возвышенность строк

Да здравствует!
Да сгинет!
Да придет!
Благословляю!

“оправдывает” их графическую выделенность в тексте и, следовательно, смысловую значимость. Особенностью “веночной” конструкции И. Потахиной является наличие сонета-магистрала, перенесенного в начало произведения. Из 14-ти строк сонета контекст востребовал 2 – 10 стихи. Индивидуальную волю автора на построение “венка” можно мотивировать все той же ситуацией топонимически-обусловленного “всевидения”. Сюжет контекста формирует первая строка магистрала (“Так затаилась мгла у наших ног”), оставшаяся неотрефлексированной в корпусе сонетных повторений и маркировавшая прозрение субъекта в девятом сонете.

“Венец Ересиярха, Двадцать три пути сефирот” П. Белесова выборочно использует принципы строения венка. Строгой формальной композиции венка находится альтернативный вариант “венца”, сохраняющего и разрушающего традицию одновременно. Формально-поэтическую целостность текста П. Белесова образуют сонеты, связанные между собой “пограничными” стихами, но, в отличие от венка сонетов, течение мысли в данном контексте не ограничивается компонентом объема. Необходимость завершения контекста определяется исключительно автором и фиксируется повтором первой строки первого сонета. Факт изменившегося сознания лирического героя комментирует контекст, сопровождающий первую и последнюю строки “Венца”. Сравним:

1. В ярких искрах сквозь небо засвеченной пленки
Проникает мистический трап пирамиды...
- и 23. Нынче Жанна проснется в дымящихся платьях,
Возносясь над землей в восходящем потоке,
В ярких искрах сквозь небо засвеченной пленки [8].

Поэтический контекст Ю. Функоринео «Час совы», номинативно определенный автором как «цикл стихов», состоит из двадцати сонетов, соединенных между собой по принципу венка. Отсутствие магистрала и количество входящих в произведение сонетов указывают на то, что пересоздание «венка» не является единственной целью данного художественного образования. Объем и состав цикла Ю. Функоринео позволяет предположить объекты пародирования: «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» И. Бродского, «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» Т. Кибирова, «Двадцать сонетов с Васильевского острова» Э. Крыловой, «20 сонетов к М» М. Степановой. Традиция обращения к форме «Двадцати сонетов», обозначившаяся в российской поэзии в 1990-е годы, не закрепились в отечественном искусстве слова, но отразилась в цикле «Час совы». Информация о предшествующих сонетных контекстах считывается не только с формального показателя, но с сюжетно-тематического, образного, цитатно-аллюзивного материала. Тема памяти, утраченной и вновь обретенной любви, искусства; мотивы одиночества, тоски, альтернативного выбора между «духом и бытом»; образы Пустоты, Палача, «гордой души», Бога, «белой мыши с добрыми глазами», гильотины, Пути, многократное обращение «мой друг» – названные и другие моменты сближают текст Ю. Функоринео с «Двадцатью сонетами» И. Бродского, Т. Кибирова, Э. Крыловой, М. Степановой. Примечательно, что содержание цикла так же ненавязчиво, как и его формальная организация, переосмысливает предшествующую традицию, тем более, что сонеты активно воспроизводят фрагменты из творчества Данте, А. Пушкина, А. Блока, Н. Рубцова.

Сюжет данного контекста ведет самостоятельное повествование о Пути лирического героя. История духовной жизни последовательно излагается в сонетах через повторяющиеся ситуации прозрений и разочарований: «Я тебя не встречу никогда...», «Помоги надежду мне вернуть...», «...хватит вспоминать», «Мне очень одиноко...», «Страсть к тебе пройдет когда-нибудь...», «Быть может, Вас иные звезды ждут, / А мне моя навязана дорога...», «Простите же печаль мою, мой друг...». Эпически-повествовательный сюжет, перетекающий из одного сонета в другой, не свойственен венку сонетов, сосредоточенному на постижении одномоментного эмоционального прозрения. Но одним из средств формирования «текучей» повествовательности является «веночный» тип композиции, фиксирующий в повторяющихся пограничных строках сонетов логику причинно-следственной обусловленности событий. Так циклический контекст использует форму венка, чтобы как можно полнее реализовать свой миробраз и изобразить один этап жизни субъекта «как звено необратимой связи», как бесконечный круг поиска своего «я» (содержательная активность семы круга поддерживается формальной «цепочной» конструкцией венка, соединяющей конец и начало циклического контекста в макровиток эволюционной спирали:

Я тебя не встречу никогда,
До конца не выдумую – знаю... [23, с.90]

и

Увы, мой друг, мы варвары во всем.
И до сих пор довольны колесом,
Мечтать всерьез не смевшие ни разу [23, с.93]).

Развитие сонета в поэзии конца XX – начала XXI веков происходит в русле тенденций, наблюдавшихся в генезисе названного жанра с момента его становления и направленных на укрепление его жанрового ядра. Стремление современного сонета к обновлению жанровых компонентов можно мотивировать заложенным механизмом жанрообразования. Особенная актуальность сонета позволяет называть его жанром-медиатором эпохального масштаба, поскольку в нем сосредоточены наиболее узнаваемые свойства современного сознания: предельная откровенность, историческая «задетость», философическое отношение к событийности, предполагающее гармонизацию рассудочно-эмоциональной деятельности, предпочтение хаосу вещного мира кратковременность и инфернальность идеального начала. Эмоциональное откровение лирического героя сонета инициируется восприимчивостью сонета к историко-политическим событиям (см. сонеты А. Жовтиса, Б. Канапьянова, Буни), проблематике религиозного характера (сонеты А. Соловьева, Л. Медведевой, Е. Курдакова, Т. Васильченко), любовной ситуации.

Сонет рубежа XX – XXI веков претендует на статус метажанра, поскольку его картина мира наиболее полно удовлетворяет мировосприятию современника. Одномоментное существование жанровой картины мира на грани распада и самособирания соответствует дискурсу постмодернистской культуры «Мир как Хаос», самой интенции постмодернизма на обретение новой истины через тотальное разрушение прежних ценностей. В индивидуальном творчестве поэта-современника присутствие сонета стало нормой жанрового эксперимента: каждый поэт создает свои варианты сонета, руководствуясь собственным опытом лирического переживания и глубиной проникновения в природу этого жанра. На данный момент наглядно представлены два типа эксперимента. На органике разрушения внешних и содержательных норм сонета сосредоточены, в основном, поэты «старшего поколения» - В. Антонов, Б. Канапьянов, А. Соловьев, Т. Васильченко, Л. Медведева, Р. Оленина, а также Е. Зейферт, А. Проскураков. В их опытах уравновешены деформации формального и образно-тематического, пространственно-временного, лексико-речевого планов. «Молодая поэзия» Казахстана, рожденная кризисными 1990-ми годами, склонна абсолютизировать, доводить до предела один или несколько уровней жанра сонета, создавая эффект авангардного «безудержа», но фактически так же трепетно храня ядро названного жанра – его картину мира. К поэтам новейшей формации, эпатажно экспериментирующим в области сонета, можно отнести П. Белесова, Е. Жумагулова, Е. Барабанщикова, Т. Турскову, М. Гарцева, С. Росс, Скитальца, Буню и др.

Сонет новейшего порубежья вхож в жанровые конструкции различных масштабов. Степень поэтической востребованности сонетов доказывает высокий уровень развития современной поэзии, которая «созрела» до

постижения в мирообразе сонета основного бытийного закона о взаимообратимости созидательных и разрушительных сил. Философия сонета обладает высокой степенью проницаемости в другие жанровые картины мира, обнаруживая при этом очень важное свойство: участвуя в моделировании жанровых мирообразов послания, путевых заметок, посвящения, циклического или книжного контекстов, сонет не ассимилирует в новой жанровости, но, наоборот, задает последней более значительный, философический, резонанс и, таким образом, принимает статус сверхжанровой реальности.

Стремление сонета к новаторству форм проявилось в сложной жанрово-синтетичной циклической конструкции (подробнее о сонетном цикле – в пятом разделе): жанровые признаки сонета способствовали пересозданию жанровости цикла; в свою очередь, циклический контекст актуализировал структурные и содержательные признаки сонета. Логика развития содержания одного сонета принимает характер структурообразующей закономерности на циклическом контекстном уровне, в результате чего «наращение» циклических жанровых признаков происходит за счет жанровости первокомпонентов.

Эксперименты над венком сонетов также реализуют интенцию сонета принять статус сверхжанра даже в формально-каноническом образовании. В авторском восприятии венков сонетов перестает функционировать как твердая форма, но всё чаще за основу содержания принимает картину мира сонета. Так же, как и сонетный цикл, контекст современного «венка» собирается мирообразом сонета и так утверждает сверхжанровую природу сонета. На наш взгляд, явление «врастания» твердой формы «венка» в жанровую картину мира сонета лишь отчасти коррелирует с жанрообразованием сонетного цикла. Переход количества сонетов в новые качественные отношения наблюдается и в цикле, и в «венке». Но в сонетном циклическом единстве обозначенная закономерность существует как приоритетный жанровый мирообраз, а в «венке» - как единственный, наработанный из первичного художественного материала. Если контекст современного «венка», подчиняясь принципам жанровой организации сонета, преодолевает замкнутость формы, то сонетный циклический контекст «обуздывает» свою интерпретативную бесконечность той же жанровой универсалией – ведущим мирообразом сонета. «Веночный» и циклический контексты с разных сторон движутся к одной цели – стремятся увеличить поле жанровой востребованности сонета. В этом отношении венок сонетов можно назвать альтернативой циклу сонетов, тем более, если учесть, что казахстанская поэзия конца XX века укрепляет жанровый статус сонета преимущественно через трансформацию формы «венка», а российские поэты в фокус своего художественного эксперимента помещают полижанровый контекст цикла с ослабленным формальным показателем. Изложенные наблюдения принципиальным образом не совпадают с точкой зрения В. Пронина, склонного наделять современный венок сонетов свойствами цикла или лироэпической поэмы и не дифференцирующего понятие “сонетный цикл” от “венка сонетов” (цитируем: “Однако, сонетный цикл не подразумевает в обязательном порядке венков, широко употребимы и свободные соединения

сонетов в циклы (например, “Сонеты к Орфею” Р.-М. Рильке, “Двадцать сонетов к Марии Стюарт” И. Бродского, “Крымские сонеты” А. Мицкевича”).

В стремлении усложнить строфическую композицию, разнообразить рифменные конструкции, метрические схемы сонетов поэты-современники видоизменяют лишь некоторые из формальных показателей классического жанра, благодаря чему сонет и его варианты построения одновременно следуют традиции канона и соответствуют поэтической действительности рубежа веков. В целом, идейно-тематический, образно-мотивационный, пространственно-временной и композиционный комплексы, интенция к четкости сюжетных построений, увеличению объема сонетного цикла, «венка» и других синтетичных сонетных образований свидетельствуют о действенности установки на эпическое воссоздание мира. Доказательством возрастающей значимости эпического аспекта становится факт обращения к масштабным опосредованным реминисценциям. Так, например, заглавие контекста П. Белесова «Венец Ересиарха, Двадцать три пути сефирот» обращает читателя к библейскому контексту и традиции «Двадцати сонетов», заданной И. Бродским, а номинативный словообраз «Никто» становится центральным в реминисцентно-насыщенном тексте сонета Е. Зейферт.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шайтанов И. Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопросы литературы. – 1996. - №3. - С. 89-114.
2. Волков И.Ф. Теория литературы. - Москва: Владос, 1995. - 256 с.
3. Бехер И. «Любовь моя, поэзия...». О литературе и искусстве. - Москва: Художественная литература, 1981. - 527 с.
4. Перельмутер В.Н. Письмо к читателю, Или прогулка по музею сонета // Литературная учеба. – 1985. - №1. - С. 209-216.
5. Жовтис А.Л. Единственная книжка стихов. - Алматы: Фонд XXI век, 2001. - 108 с.
6. Шустер В. Вечерний монолог. - Усть-Каменогорск: ВКГУ, 2000. – 156 с.
7. Зейферт Е. Малый сборник. - Караганда, 2002. – 136 с.
8. Магия твердых форм и свободы. Интерактивный поэтический конкурс // www.musagetes.kz/konkurs
9. Соловьев А. Волшебная книга. - Алматы, 2000. - 144 с.
10. Екімыңжылдық дала жыры / Бас ред. Ә. Нысанбаев. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2000. – 752 б.
11. Медведева Л. Сокровенное солнце. - Усть-Каменогорск: ВКГУ, 2000.–130 с.
12. Иду на голос. Лирика. – Алматы: Антей, 2000. – 96 с.
13. Дымов Е. Сонет №3 // Нива. – 1999. - №3. – С. 48.
14. Потахина И. Лыжная прогулка. - Алма-Ата: Жазушы, 1977. – 56 с.
15. Канапьянов Б. Горная окраина. - Москва: Российская Библиотека Поэта, 1995. – 100 с.
16. Тыцких В. Прерванный сонет // Простор. – 1989. - №8. – С. 72-74.
17. Васильченко Т. Зеленый иероглиф. - Алматы: Жазушы, 1990.–104 с.
18. Курдаков Е. Сад мой живой. - Алма-Ата: Жалын, 1984. – 64 с.
19. Кочетков А. Природа. Венок сонетов // Простор. – 1990. - №6. - С.99-103.
20. Антонов В. Избранное. - Алма-Ата: Жазушы, 1988. – 240 с.
21. Потахина И. Колокольчик. – Алматы: Международный клуб «Абай», 2002. – 80 с.
22. Чернова Н. Помню. - Алма-Ата: Жазушы, 1982. –88 с.
23. Функоринео Ю. Час совы // Простор. – 2003. - №4. - С. 90-93.

Алгоритмы анализа

Алгоритм анализа поэтического текста

1. Лексико-семантический анализ

- 1. Выявить ключевые образы, противоположные по эмоциональному звучанию, взаимодействие и «борьба» которых в произведении создают его динамику, энергию, эмоциональное напряжение. Иногда они прямо названы, иногда подразумеваются, возникают в ассоциациях, в подтексте. Попытаться сформулировать свое восприятие содержания стихотворения на уровне первого впечатления.**
- 2. Выписать лексические цепочки, соотносимые с каждым из этих ключевых образов.**
- 3. Выявить сопутствующие образы, позволяющие расширить, углубить или конкретизировать значение основных.**
- 4. Выстроить все возможные ассоциативные ряды, уводящие в глубину содержания, позволяющие охватить разные уровни и оттенки смысла.**
- 5. Дать интерпретацию произведения, вытекающую из первого этапа анализа.**

2. Лингво-стилистический анализ

- 1. Выявить, какие изобразительные средства способствуют созданию ключевых образов и расширению их значению:** эпитеты, сравнения, метафоры, гиперболы, контрастные сопоставления т.д.
- 2. Выявить «вспомогательные» художественные средства и приемы, определяющие именно такое звучание стиха:** строфика, рифмовка, особенности ритма и интонации (в свою очередь, зависящие от размера – ямб, хорей др., длины строк, рифмы – мужской или женской, особенностей синтаксиса, наличие инверсий, повторов, переносов ит.п.) Обратить внимание на звукопись, ее влияние на смысл и художественное оформление образа.
- 3. Уточнить интерпретацию текста, сформулировать авторскую позицию и свое к ней отношение.**

3. Анализ стихотворения в контексте

- 1. В контексте творчества самого автора:** найти произведения с аналогичными мотивами или образами, выявить сходство и различия, объяснить их (изменением взглядов автора, если произведения были написаны в разное время, обстоятельствами его биографии, разницей художественных задач и т.п.) и тем самым уточнить, углубить интерпретацию данного стихотворения.
- 2. В контексте национального литературного процесса:** найти у русских поэтов, живших одновременно с автором или в другое время, аналогичные по содержанию или образному воплощению произведения и сопоставить их с анализируемым текстом. Выявляя сходство и различия, мы глубже и ярче

воспринимаем особенности художественного мира каждого поэта, а также наблюдаем движение общего художественного мотива или образа во времени.

3. В контексте мирового литературного процесса: подобрать произведения зарубежных авторов, которые могут быть по каким-либо смысловым или художественным параметрам сопоставлены с анализируемым текстом. Это дает возможность выявить не только индивидуальные, но и национальные особенности решения автором тех или иных художественных проблем, свидетельствуют об участии автора и всей русской литературы в диалоге культур мира.

Алгоритм сопоставительного анализа

1. Найти черты сходства двух текстов на уровне:

- сюжета или мотива;
- образной системы;
- лексики;
- изобразительных средств;
- синтаксических конструкций;
- других параметров, подсказанных самими текстами.

2. Найти различия на тех же уровнях.

3. Объяснить выявленные различия

а) в произведениях одного и того же автора:

- разницей времени написания, определившей изменение взглядов;
- различием художественных задач;
- противоречиями мировоззрения и мироощущения;
- другими причинами;

б) в произведениях разных авторов :

- различием художественных миров;
- если жили в разное время,- различием исторических условий и особенностей литературного развития;
- если принадлежат к разным национальным культурам,- различием не только индивидуальных, но и национальных художественных миров.

4. Уточнить интерпретацию каждого из анализируемых текстов в соответствии с проведенным сопоставительным анализом.

Формат 60x84 1/12
Объем 55 стр. 4,6 печатный лист
Тираж 20 экз.,
Отпечатано
в редакционно-издательском отделе
КГУТиИ им. Ш Есенова
г.Актау, 32 мкр.