

**С. Л. КАГАНОВИЧ**

**Обучение анализу поэтического текста**

*Методическое пособие для учителей-словесников*

# Содержание

Введение.....	2
Психология восприятия искусства как основа обучения анализу текста... 6	
Составление алгоритма анализа.....8	
Алгоритм анализа поэтического текста.....17	
Часть I. Поэзия 19 века.....21	
1. Пейзаж души..... 21	
2. А.С. Пушкин: светлая печаль любви.....25	
3. А.С. Пушкин: от «вольных птиц» к «вольной вышине».....28	
4. Два художественных мира..... 32	
5. «Одиночество» и «свобода» в поэзии М.Ю. Лермонтова.....33	
6. «Я царь познания и свободы...».....38	
7. «Я помню время золотое...».....47	
8. «Пылающая бездна» поэзии Ф.И. Тютчева..... 54	
9. «Пылающая бездна» и дружный «хор светил».....58	
10. Гармония и красота бытия в поэзии А. Фета..... 60	
Часть II. Поэзия 20 века.....70	
1. Образ Родины в поэзии С. Есенина..... 70	
2. В глубины смыслов Б. Пастернака.....75	
3. «Звезда» и «Хаос» И. Бродского..... .80	
4. «Вольная птица» ассоциаций..... 84	
Заключение.....87.	

Пособие посвящено проблемам обучения школьников 5-11 классов анализу и интерпретации поэтического текста. Разработанный автором пошаговый алгоритм анализа основан на современных литературоведческих подходах и соотнесен с психологическими аспектами восприятия искусства. Он доступен для учащихся разного возраста и направлен на развитие их образного мышления и творческих способностей. На примере анализа произведений разных авторов 19-20 вв. демонстрируются методические приемы работы с художественным текстом и приобщения школьников к красоте поэтического слова.

Автор приносит глубокую и искреннюю благодарность учителю высшей категории средней школы п. Пола Парфинского района Новгородской области И.Н.Евлампиевой за конструктивные замечания и советы, за творческую практическую апробацию предложенной технологии.

Предназначено учителям-словесникам, а также может быть использовано учащимися гуманитарных классов и студентами-филологами.

## Введение

Если спросить любого учителя, в чем видится ему главная трудность его работы, в чем основная проблема современного литературного образования, можно не сомневаться, что ответ будет один и тот же: дети не читают, не хотят, не любят читать.

Все знают, как любят малыши, чтобы им читали, как радуются они увлеченному ритму стиха, как ярко воспринимают иносказательный смысл и образность лучших образцов русского и мирового фольклора и детской литературы. В школе же этот интерес, эта любовь к книге быстро иссякает, и главной оказывается задача не “как изучать литературу”, а “как не отучить ребёнка от книги”, последовательно приобщая к её глубине и красоте.

Почему же на уроках литературы чтение из удовольствия превращается в “трудовую повинность”?

Думается, во многом потому, что в школе мы начинаем литературу не читать, а именно “изучать”, препарировать, объяснять. Преобладание филологии над чтением, изучения над наслаждением от чтения — вот, наверное, главная причина и исток того, что, с одной стороны, на первый план выдвигается проблема “как заставить ученика прочитать хотя бы программные произведения”, а с другой — в обществе даже на уровне управления образованием возникает вопрос “а нужны ли вообще в школе уроки литературы”: известно, каких усилий стоило оставить литературу в числе обязательных школьных предметов.

Так что же, может быть, отказаться от изучения художественных произведений, от их анализа даже на элементарном, школьном уровне? Может быть, действительно, достаточно дать школьнику определенные знания историко-литературных закономерностей, научить ориентироваться в именах и названиях? Ограничиться лишь знакомством с сюжетами, уповая на их занимательность и используя поставленные в них проблемы как повод для поучительной беседы, для воспитания, нравственного развития? Поэзии в таком случае может и вовсе не найтись места в школьных программах!

Не секрет, что многие учителя и даже методисты склоняются именно к такому варианту – этот путь тем более заманчив, что анализ текста, особенно текста поэтического, вызывает у школьников, а подчас и у учителей наибольшие трудности.

На наш взгляд, искусство анализа не самоцель, а **средство развития** - развития эстетического, интеллектуального и в конечном счете - творческого. Наверное, именно поэтому одна из целей изучения литературы, обозначенных в Федеральном компоненте государственного стандарта, принятого в 2004 г., — “овладение умениями **творческого** чтения и **анализа** художественных произведений с привлечением базовых литературоведческих понятий и необходимых сведений по истории литературы” (основная школа), “**совершенствование умений анализа и интерпретации** литера-

турного произведения как художественного целого в его историко-литературной обусловленности с использованием теоретико-литературных знаний” (старшая школа, базовый уровень). Таким образом, обучение анализу художественного текста – обязательное требование современного литературного образования.

Как разрешить это противоречие? Как добиться того, чтобы анализ художественного произведения не отбивал интерес к чтению, а усиливал его, чтобы алгебра анализа не убивала гармонию, а, напротив, позволяла постичь смысловую глубину и эстетическое совершенство текста?

Создать внутреннюю мотивацию, вызвать интерес к изучаемому материалу — задача любого учителя-предметника. Каждый решает её по-своему, но в любом случае это чаще всего обращение к интеллектуальной сфере, к деятельности **левого полушария** мозга. Не случайно столь востребованы сегодня технологии проблемного обучения, развития критического мышления, метод проектов, поисковый, исследовательский методы и т.п.

К сожалению, и на уроках литературы чаще всего “ставка” делается на интеллект, на стремление разложить по полочкам пресловутые “**тему**” и “**идею**”, а разговор о форме произведения, о его художественной специфике сводится к требованию использовать те самые “теоретико-литературные знания”, “базовые литературоведческие понятия” — то есть перечислить так называемые “**художественные средства**”.

Эта столь знакомая нам традиционная схема анализа родилась в те времена, когда во главу угла не только литературоведения, но и всей нашей жизни ставилась «идея», вернее, идеология, когда анализ формы художественного произведения, внимание к его эстетическим параметрам объявлялись «формализмом», а формула «в единстве формы и содержания» подразумевала несомненный приоритет содержания. Анализ по вышеуказанной и такой живучей схеме на самом деле предполагает отрыв формы от содержания, а подчас и полное ее игнорирование. Особенно это касается поэзии: не секрет, что, выявив «тему» и кое-как сформулировав «идею», ученик в лучшем случае добавит к этому перечисление тропов (эпитеты, сравнения, метафоры и т.д.) и определение стихового размера. Такие понятия, как движение художественной мысли, структура образной системы, художественный мир автора, ассоциативные образные ряды и т.п., остаются за пределами внимания не только ученика, но чаще всего и учителя.

Эта схема, кое-как «работая» при анализе классики, где по крайней мере тему определить обычно не очень трудно, оказывается совершенно бесполезной, когда дело доходит до сложной, ассоциативной поэзии 20 века, требующей «расшифровки» и предполагающей различные интерпретации. Каковы тема и идея «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева, философских восьмистиший О. Мандельштама, стихотворений Б. Пастернака, М. Цветаевой, И.Бродского, множества других произведений авторов 20 века? Да и с классикой при таком подходе нетрудно обмануться: улавлива-

ется лишь то, что лежит на поверхности, за пределами анализа чаще всего остаются - и мы в дальнейшем покажем это на конкретных примерах - глубинные слои смысла.

Думается, что **альтернативой такому анализу** может стать обращение к эмоциональной сфере личности, подключение к познавательному процессу фантазии, ассоциативного мышления — всего того, что в большей степени относится **к правому полушарию, к сфере не интеллекта, а эмоций и воображения.**

Именно в этом направлении уже работают некоторые словесники — как методисты, так и учителя<sup>1</sup>. Мы хотим предложить ещё один вариант, своего рода алгоритм анализа поэтического текста, соотнесённый с психологией его восприятия, с работой не столько интеллекта, сколько воображения. Этот алгоритм основан на исследованиях Л.Выготского, касающихся, с одной стороны, психологии восприятия искусства и, с другой, закономерностей развития мышления и воображения детей<sup>2</sup>.

Несомненно, что содержание в подлинном произведении искусства не просто неотделимо от его формы, а именно ею и определяется, из нее «прорастает» и вне этой формы практически не существует. Не случайно Л. Толстой на просьбу пересказать коротко содержание одного из его романов ответил, что не может сократить его ни на одну фразу. Тем более это относится к произведению поэтическому.

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.

Мы попытаемся выстроить некий алгоритм анализа поэтического текста, постоянную последовательность аналитических действий, каждое из

---

<sup>1</sup> См.: *Маранцман В.Г.* Интерпретация художественного текста как технология общения с искусством // *Литература в школе.* 1998. № 8; *Граник Г.Г., Шаповал Л.А.* и др. *Литература. Учимся понимать художественный текст. Задачник-практикум.* 8–11-е классы. М.: НПО «Образование от А до Я», 1999; *Педагогические мастерские по литературе.* Кн. 1 и 2. СПб., 2000; *Мухина И.А., Ерёмкина Т.Я.* *Мастерские по литературе: интеграция инновационного и традиционного опыта.* СПб., 2002 и др.

<sup>2</sup> См.: *Выготский Л.С.* *Психология искусства.* М., 1968; *Выготский Л.С.* *Воображение и творчество в детском возрасте.* М., 1991.

которых представляет собой очередной шаг к постижению глубины смысла и богатства формы. Мы предложим ряд конкретных анализов, основанных на этом алгоритме. При этом жирным курсивом будут выделены те вопросы и задания (иногда это просто «подсказки» о возможных подходах к тексту), которые могут быть даны на уроке в процессе работы над текстами и ответы на которые учащиеся должны найти самостоятельно (или с помощью учителя). Думается, что необходимым компонентом обучения анализу должно стать развитие воображения, ассоциативного мышления, - с этой целью в пособии предлагаются особые, творческие, задания, они выделены простым курсивом. Разумеется, каждый учитель может дополнить оба вида самостоятельных работ, адаптировать их в соответствии с уровнем подготовки класса.

## Психология восприятия искусства как основа обучения анализу текста

Наш алгоритм основан на исследованиях Л. Выготского, касающихся, с одной стороны, психологии восприятия искусства, и с другой - закономерностей развития мышления и воображения детей. Он представляется нам наиболее приемлемым в школьной практике, так как содержит в себе потенциал развития не только художественного вкуса, эстетического чутья школьников, но и их творческих способностей, невербального, образного мышления.

Задумавшись, подобно Н. Заболоцкому, «что есть красота и почему ее обожествляют люди», Л. Выготский попытался ответить на этот вопрос с точки зрения психологической науки, изучая один из аспектов человеческой психологии - психологию восприятия искусства, «эстетическую реакцию». На примере произведений разных авторов и жанров Л. Выготский доказал, что эффект эстетической реакции заложен не столько в логическом, сколько в эмоциональном восприятии и переживании произведения искусства. Причем это эмоциональное восприятие каждый раз складывается из сочетания каких-то двух разнонаправленных, даже противоположных эмоций. Мы знаем, что «лесть гнусна, вредна», и мы возмущаемся льстивой лисицей из известной басни И. Крылова, - но мы и восхищаемся «мастерством» этой лисицы, ухитрившейся своей умелой лестью добиться невозможного - заставить-таки ворону каркнуть «во все воронье горло» и уронить сыр. Нам должно быть жалко ворону, этот вожделенный сыр потерявшую, - но мы и смеемся над ней, глупой, польстившейся на сладкие речи лисицы. Ту же двойственность, разнонаправленность эмоционального восприятия обнаруживает Л. Выготский и в других баснях И. Крылова: «...Мы видим планомерно развернутую систему элементов, из которых один все время вызывает в нас чувство, совершенно противоположное тому, которое вызывает другой».<sup>3</sup> Эти наблюдения позволяют ученому сделать вывод: «...Истинный смысл басни ... заключается... в противоборстве и сопоставлении двух противоположных планов, в которых развивается басня, причем развитие и нарастание каждого из этих планов одновременно усиливает эффект другого. И далее - «...аффективное противоречие, вызываемое этими двумя планами басни, есть истинная психологическая основа нашей эстетической реакции» (с. 184).

Аналогичный механизм восприятия произведения искусства наблюдает Л. Выготский, обращаясь и к прозе (в книге «Психология искусства» дан блестящий «психолого-литературоведческий» анализ рассказа И. Бунина «Легкое дыхание»), и, наконец, - к лирическому стихотворению (см. там же анализ стихотворения А. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц тем-

---

<sup>3</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 156-158. В дальнейшем цитируется данное издание с указанием страниц в тексте.



ных...»). «Его лирика обнаруживает везде один и тот же закон, закон раздвоения», - пишет Л. Выготский о Пушкине (с. 280-281).

Более того, проследивая дальнейшее развитие нашей эмоции, Л. Выготский обнаруживает, что в конце концов «происходит как бы короткое замыкание двух противоположных токов, в котором самое противоречие это взрывается, сгорает и разрешается» (с. 185). Исследователь называет этот «взрыв» и разрешение эстетического конфликта древним - аристотелевским - словом «катарсис», а сам процесс эмоционального движения от возникновения противоречия через борьбу противоположных эмоций к их взаимоуничтожению, как раз и несущему в себе эстетическое наслаждение, - определяет как основной психологический закон эстетического восприятия.

Таким образом, если исходить из этого закона, любой анализ художественного произведения следует начинать с поиска этих двух «полюсов», которые вызывают у нас противоположные эмоции. Это могут быть контрастные образы, или эмоционально противоположные мотивы, это может быть противостояние цветов палитры, точек пространства и времени, даже звуковых рядов - их объединяет именно разнонаправленность вызываемых ими эмоций, принадлежность к разным эмоциональным полюсам.

Еще одна очень важная особенность нашей психики, которая должна лечь в основу обучения анализу поэтического текста, - **способность к ассоциативному мышлению**. Психологическая наука знает разные виды ассоциаций: по сходству, по контрасту, по смежности. Для глубокого восприятия произведения искусства очень важен особый вид ассоциаций, о котором, ссылаясь на исследования французского психолога Рибо, подробно говорит Л. Выготский в своей работе «Воображение и творчество в детском возрасте».<sup>4</sup> Это ассоциации «по эмоции», то есть объединение между собой тех или иных представлений, образов, предметов, событий не по их реальному сходству, не по каким-то связям, существующим в действительности, а лишь по **общности эмоций**, которые они вызывают. Понятно, что способность к ассоциациям подобного типа может быть соотнесена с работой воображения и непосредственно связана с восприятием художественного текста. Л. Выготский называет это явление «законом эмоциональной реальности воображения» и утверждает, что «именно этот психологический закон должен объяснить нам, почему такое сильное действие оказывают на нас художественные произведения, созданные фантазией их авторов». Образы - вымышлены, нереальны, но реальны вызванные ими эмоции, и чем ярче художественный образ, тем сильнее его эмоциональное воздействие на наше воображение, тем больше ассоциаций из разных сфер нашей собственной жизни он вызывает.

---

<sup>4</sup> Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. М., 1991. С. 13-14.

## Составление алгоритма анализа

Возьмем для примера стихотворение А.С. Пушкина «Виноград». К сожалению, оно не входит в базовую школьную программу и не очень широко известно. Однако оно очень «удобно» для усвоения того алгоритма анализа, который мы хотим предложить и который представляется нам наиболее приемлемым в школьной практике. С одной стороны, оно позволяет пройти по всем ступеням погружения в текст. С другой - несмотря на небольшой объем, оно несет в себе все основные черты неповторимого художественного мира Пушкина.

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 (и это - *следующий шаг анализа*) 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 стихи?* - 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 первотолчок 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 и придет наша способность к ассоциативному мышлению. Мы не можем понюхать розу или попробовать «продол-

говатый и прозрачный» виноград. Но яркость описания (особенно - винограда, и это, как мы увидим дальше, принципиально важно) активизирует наши эмоции, включает воображение, будит ассоциации.

В самом стихотворении «Виноград» 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 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 он 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**»,<sup>5</sup> то есть урожайная, вырастившая богатые плоды - не земные, но духовные. И в этой ассоциативной цепи «осень золотая» (эпитет «золотая» влечет за собой ассоциацию и с красотой, и с богатством!) также воспринимается не только как явление природы, но главным образом как пора человеческой зрелости, мудрости, подведения жизненных итогов.

Так *следующий шаг 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 смысла, заглянуть в тайну художественного мира поэта.

Для облегчения процесса такого – ассоциативного - анализа можно предложить детям составить таблицу и заполнять ее последовательно – по шагам алгоритма:

---

<sup>5</sup> Следует иметь в виду, что слово «злачная» сегодня вызывает несколько иные ассоциации, чем во времена Пушкина (вспомним «злачные места»), следовательно, при анализе данного текста нужно «восстановить» исторический, «первозданный» смысл этого слова: «плодородный, обильный злаками и пастбищами» (см. словарь Д.Ушакова).

розы		виноград	
лексическая цепочка с указанием изобразит. средств	ассоциации	лексическая цепочка с указанием изобразит. средств	ассоциации
<b>Розы</b>  Увядшие Легкая весна (эпитет)	<b>Весна, красота, молодость, дева-роза, любовь, счастье</b> Быстротечность жизни, недолговечность красоты	<b>Виноград</b> Краса долины златой (метафора, эпитет) Отрада Осень золотая (эпитет)  Продолговатый, прозрачный (эпитеты) как персты (сравнение) Дева молодая (эпитет)	<b>Осень</b> плоды, урожай, <b>зрелость</b>  радость бытия богатство духовное, подведение жизненных итогов, мудрость зрелости зрелая красота  молодость

Однако пока открытым остается вопрос: *что хотел сказать нам поэт, сталкивая именно эти - видимые и подразумеваемые - образы? Для чего противопоставляет он, казалось бы, равно прекрасные виноград и розы? Что и почему предпочитает он, подводя таким образом жизненные итоги?* (по современной терминологии в соответствующих стандартах требованиях к результату обучения на уроках литературы этот шаг определяется как **«выявление авторской позиции»**).

Анализируя стихотворение, мы должны мысленно как бы пройти путь, обратный тому, который прошел автор, восстановить цепь его ассоциаций, догадаться, что он испытывал, думал, чувствовал, воображал, когда создавал тот или иной образ, выбирал единственно нужное слово.

Понятно, что одни и те же эмоции радости, наслаждения, страха, печали и 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, - именно поэтому не может быть абсолютно точного, единственно правильного прочтения художественного произведения. Мы привносим, «вчитываем», «вчувствуем» в него что-то свое, подсказанное нашим личным жизненным и эмоциональным 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 за-

мысли, 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 каким-то второстепенным элементам текста - вплоть до его синтаксических особенностей, звуковой организации и т.п.* Здесь уже не может быть общего, единого «рецепта»: каждый текст сам подсказывает нам пути исследования, как бы намекает на значение того или иного художественного элемента. Именно на этом пути нас поджидают самые неожиданные и, может быть, самые интересные открытия.

Попробуем убрать из текста стихотворения «Виноград» «подсказки», почти открыто декларирующие авторскую мысль: «не стану я жалеть о розах» и «мне мил и виноград». *Можем ли мы и теперь сказать, 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 стихотворения: 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 легкой 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 его сладостью! 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 даже звуковая организация стиха: мягкие «л», 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 свершений - куда более радостном и высоком, чем «легкими», невесомыми радостями молодой «весны».

Но и этим не исчерпывается вся глубина содержания стихотворения. Обратим внимание еще на один образ, возникающий в последней строке: «продолговатый и прозрачный, 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 он 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, а 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 и проанализированным во всех учебниках стихотворением Пушкина «Осень». Оно написано гораздо позже «Винограда» - в 1832 г., 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 этот 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 (какие же еще могут быть «плоды» жизни поэта?) - 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 и цель, и итог бытия, вот смысл жизни поэта - и главное содержание, та самая «идея» стихотворения «Осень», художественно, своей образной системой несомненно связанного с более ранним «Виноградом». И то и другое про-

изведение несет в себе глубинные, сущностные черты художественного мира Пушкина в целом.

Наконец, стихотворение «Виноград» дает возможность подняться *еще на одну ступень анализа* и постижения многозначного и глубокого смысла текста: рассмотреть его *в контексте мировой культуры*. В данном случае может оказаться интересным сопоставление этого произведения 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 инонациональные влияния и художественно обогащаться за счет этих влияний, о которой говорили еще Белинский и Достоевский.

Речь идет о смысловой и художественной связи этого стихотворения с творчеством известного персидского поэта 13 в. Саади.<sup>6</sup> Переводы отрывков из его произведений часто мелькали на страницах литературных журналов тех лет. Несомненно было известно это имя и 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 дервишами. Около 25 лет странствовал он по разным странам, пережил множество приключений, избежал множества опасностей, впитал в себя многовековую мудрость своего и чужих народов. Плодом многолетних исканий стали две самые знаменитые книги Саади. Одна из них назвалась «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<sup>7</sup>. Так обнаруживается линия образной связи между произведениями Пушкина и Саади.

Эта линия становится еще более отчетливой, если мы прочитаем начало книги «Гулистан», раздел «Причины написания этой книги». Автор вспоминает, как он 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».<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> См.: Брагинский И.С. Проблемы востоковедения. М., 1974. С. 323-331.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Саади. Гулистан. М., 1957. С. 38. Выделено нами - С.К.

Так у Саади с самого начала обозначается второй, главный смысл его образов весны и осени - это мотив творчества, 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.

Для закрепления алгоритма анализа предлагаем обратиться к программному стихотворению **М.Лермонтова «Утёс»**, с которым дети знакомятся чуть ли не в начальной школе, а затем — на разных уровнях восприятия и интерпретации — к нему возвращаются, изучая в старших классах как поэзию самого М.Ю. Лермонтова, так и другие произведения русской литературы (в частности, повесть А. Приставкина «Ночевала тучка золотая»). Поэтому очень важно поставить это стихотворение в общий контекст творчества Лермонтова, помочь детям почувствовать его общечеловеческий (а в старших классах - и философский) смысл.

Ночевала тучка золотая  
На груди утеса-великана,  
Утром в путь она умчалась рано,  
По лазури весело играя.

Но остался влажный след в морщине  
Старого утеса. Одиноко  
Он стоит. Задумался глубоко  
И тихонько плачет он в пустыне.

(1841)

***Попробуйте спросить учащихся 5-6 классов, о чем эти стихи.*** Большинство попытаются пересказать «сюжет», некоторые скажут: о природе. И лишь немногие, эмоционально восприимчивые, тонко чувствующие, с развитым воображением, ответят: «об одиночестве». Наша задача - развить это чувство Слова-Образа в том самом, пока еще часто «глухом», большинстве.

Прежде всего ***предложим детям назвать два главных «действующих лица» стихотворения (это будет первый шаг нашего алгоритма).*** Задание легкое: конечно же, это «тучка» и «утес». Дети, несомненно, поймут (и в этом им помогут многочисленные олицетворения), что речь здесь идет не о природных явлениях, а - как всегда в поэзии - о душах и судьбах человеческих.



*Можно ли считать эти два образа теми противоположными «полюсами» текста, о которых мы говорили, вырабатывая алгоритм анализа?* На этот вопрос ответить уже труднее: и то и другое - предметы единого природного мира, и в реальности никак не противостоят друг другу. Но они антонимичны в данном контексте, причем не конкретным своим значением, а теми эмоциями и ассоциациями, которые вызывают у читателя.

Какие же это ассоциации? *Выявление «разнополюсных» ассоциативных рядов — следующий шаг предлагаемого нами алгоритма анализа*, причём ряды эти выстраиваются вокруг *лексических цепочек*, связанных с каждым из найденных полюсов (см. таблицу).

тучка		утёс	
<i>лексическая цепочка с указанием изобразит. средств</i>	<i>ассоциации</i>	<i>лексическая цепочка с указанием изобразит. средств</i>	<i>ассоциации</i>
тучка (уменьш. суф.) золотая (эпитет) утром умчалась (олицетв.) лазурь весело (эпитет) играя (олицетв.)	лёгкая, подвижная, легкомысленная, светлая <b>молодость</b> , беззаботность солнце, чистое небо, радость бытия и т.д.	<b>утёс-великан</b> (эпитет) влажный след (эпитет) морщина (олицетв.) старый (эпитет) <b>одинок</b> (эпитет) задумался (олицетв.) плачет (олицетв.) пустыня	тяжёлый, тёмный, неподвижный, несчастный старость, разлука, <b>одиночество</b> , слёзы и т.д.

*Какие ассоциации вызывает образ тучки в первой строфе?* Поначалу она нам симпатична, и дети, анализируя текст на элементарном уровне, обнаружат, что это ощущение намеренно создается автором с помощью определенных изобразительных средств. Они отметят светлую, «радостную» цветовую гамму: «золотая», «по лазури». Выделят и образ «утра», ассоциативно соотносимый с образом солнца: это его лучи «золотят» «тучку» на фоне яркой «лазури» неба. «Утро» - это еще и «молодость», «утро жизни» - такая ассоциация поддерживается и сочетанием «весело играя», и стремительным «умчалась». Вся строфа как бы пронизана этими солнечными лучами, ощущением молодости, радости и легкости земного бытия, и ассоциации, ею вызываемые, такие же радостные и «легкие». Образ «утеса-великана» пока противостоит лишь **уменьшительно-ласковому** «тучка» и никаких отрицательных эмоций не вызывает.

Однако вторая строфа, начинающаяся противительным союзом «но», как раз и вводит тот самый - противоположный - эмоциональный полюс, который определяет печальное, даже трагическое звучание стиха.

«Утес-великан», казавшийся нам молодым и счастливым от близости юной «тучки», оказался «старым», с «морщинами», а главное - **одиноким!** Видимо, еще более одиноким, чем был до случайной встречи с «тучкой».

Словосочетание «влажный след», вызывающее прямую ассоциацию «тучка - дождь - влага...», в соотнесении с «морщиной» рождает иную, более сложную и печальную ассоциацию: «слеза - старость - одиночество - горе». И ощущение радости и симпатии к «тучке» сменяется чувством жалости к старому «утесу». А оно, это великое чувство, в свою очередь, рождает следующий - этически важный вопрос: *а как мы теперь относимся к «тучке»?* Все так же любимеся ею, радуемся ее радости, может быть, даже завидуем ее абсолютной свободе? Или сочувствие «утесу» рождает и более сложное, неоднозначное отношение к «тучке»? Может быть, кто-то из детей ее безоговорочно осудит, а кто-то задумается о неразрешимости противоречий между юностью и старостью... Не правда ли, у нас, педагогов - совершенно естественно, в процессе анализа поэтического текста - появляется возможность поговорить с детьми о важнейших проблемах реальной жизни, о доброте и милосердии, об ответственности за тех, «кого приручили», о сложном соотнесении понятий «свобода» и «одиночество».

Стихотворение «Утес» дает богатейший материал для развития ассоциативного, образного мышления. *Можно предложить ребятам пофантазировать, представить себе, что будет дальше с «тучкой», куда она «умчалась», долго ли будет «весело играть» в бескрайнем лазурном небе. Можно попросить их составить устный коллективный рассказ или написать маленькие сочинения-эссе от имени «утеса-великана». О чем он «задумался глубоко», оставшись один в бескрайней пустыне? Пусть вживутся в этот образ, попробуют представить себе горькое одиночество всеми забытой старости. Это может быть словесное рисование, но еще лучше, если на помощь придут средства изобразительного искусства: цвет, линия, рисунок компенсируют еще недостаточно высокий уровень речевой культуры пяти - шестиклассников, позволят передать невыразимые словом оттенки чувств.*

Анализ художественной системы логично приведет детей к ключевому слову «**одинок**» (обратим внимание на редкий для 19 в. перенос, разрыв строки, как бы выделяющий, подчеркивающий это ключевое слово), но и без него этот главный смысл стихотворения достаточно ясен: ту же ассоциацию полного, безнадежного одиночества вызывают слова «и тихонько плачет он в пустыне». *Почему «тихонько»? - Да потому, что все равно никто не услышит. И еще потому, что настоящее горе - негромко...* Пустыня мира и одиночество в ней человека - вот подлинный, философский смысл стихотворения, который будет все глубже постигаться взрослеющими школьниками при каждом новом обращении к этой поэтической миниатюре.

Теперь попробуем восстановить весь ход нашего анализа и еще раз обозначить те ступени и те шаги, которые привели нас к пониманию основной поэтической мысли и, думается, к достаточно полной интерпретации анализируемых стихотворений. То есть составим некий четкий *алгоритм анализа*, который может послужить основой работы с любым другим поэтическим текстом.

# Алгоритм анализа поэтического текста

## *1. Лексико-семантический анализ*

**1. Выявить ключевые образы (обычно их два), 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, эмоционального впечатления.**

**2. Выписать лексические цепочки, соотносимые с каждым из этих ключевых образов и тем самым -**

**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*

*(фактически он проводится параллельно с семантическим – при заполнении таблицы)*

**1. Выявить, какие изобразительные средства способствуют созданию и расширению значения ключевых образов: эпитеты, сравнения, метафоры, гиперболы, контрастные сопоставления и 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 - ямба, хорей и др., длины строк, рифмовки - мужской или женской, особенностей синтаксиса, наличия инверсий, повторов, переносов и т.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 писались 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 других 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<sup>9</sup>.

**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, свидетельствует об участии автора и всей русской литературы в диалоге культур мира.

Предложенный алгоритм, конечно же, не может служить универсальным «ключом» к постижению любого поэтического текста. Если мы предложим детям каждое стихотворение анализировать по этой «полной», всегда одной и той же «программе» и каждый раз поверять гармонию поэзии алгеброй алгоритма, то результатом может оказаться не приобщение к тайне поэзии, а стойкая к ней ненависть.

Да и невозможно подробно останавливаться на каждом программном стихотворении: учебный план, в котором литература, к сожалению, сокращена до минимума, требует выработки принципиально новых подходов к ее преподаванию. Думается, что при изучении творчества того или иного поэта для подробного анализа следует выбирать одно-два произведения, которые, с одной стороны, наиболее полно представляют специфику индивидуального творчества автора, а с другой - наиболее интересны и полезны с точки зрения обучения текстовому анализу.

Наш алгоритм намечает **главный принцип анализа: от слова - к образу, от прямого значения слова к его многозначности, от формы - к содержанию.** И в каждом отдельном случае этот принцип реализуется так, как подсказывает сам текст: где-то толчок движению нашей мысли дает название произведения; где-то сразу выявляются те самые два эмоцио-

---

<sup>9</sup> Этот шаг алгоритма тем более важен, что одним из требований к результату школьного литературного образования на базовом уровне является умение «выявлять «сквозные» темы и ключевые проблемы русской литературы; соотносить произведение с литературным направлением эпохи» (см. Федеральный компонент Стандарта), - что нашло свое отражение и в заданиях ЕГЭ: «последнее задание каждой из первых 3-х частей работы предполагает выход в широкий литературный контекст: проблематика анализируемого произведения (фрагмента) включается в литературные связи курса» (См. спецификацию к заданиям ЕГЭ 2005 г.).

нальных полюса, вокруг которых выстраиваются лексические, образные, ассоциативные цепочки; где-то достаточно остановиться лишь на ритмической организации стиха или на движении его интонационного рисунка и показать, как подчинен единой художественной цели любой элемент стиховой формы. Чем разнообразнее предложенные нами методы - при сохранении общего принципа анализа «от формы к содержанию», тем выше интерес ученика к самому процессу анализа, к самостоятельному выбору пути интерпретации, тем продуктивнее процесс обучения.

У некоторых учителей, знакомых с этим алгоритмом, возникает вопрос: не слишком ли он сложен, не ограничена ли «зона» его действия лишь старшей возрастной группой? Однако те, кто попробовал с ним работать, свидетельствуют о том, что его легко воспринимают учащиеся любого класса, вплоть до начальной школы (здесь, разумеется, в упрощенном, облегченном варианте). Думается, что это вполне закономерно: в основе алгоритма - постижение многозначности слова, работа воображения, следовательно, обращение к образному, ассоциативному - невербальному мышлению ребенка, к эмоциональной сфере его психики. А, как известно, сфера эта достаточно хорошо развита уже в раннем возрасте. Придумывая, «что на что похоже», сочиняя загадки, выполняя другие творческие задания «на воображение», первоклассник чаще всего оказывается даже изобретательнее, чем ученик старшей школы. Груз точных знаний, получаемый на протяжении всех школьных лет, недостаточное внимание к развитию эмоциональной сферы и невербального мышления, - все это «гасит» природную непосредственность детских эмоций, обедняет воображение, не развивает, а снижает способность к многозначному, образному, ассоциативному восприятию окружающего мира. Старшеклассники в большинстве своем «зажаты», их воображение и эмоции как бы спрятаны в подсознании - может быть, еще и в этом кроется причина их удивительной глухоты к поэтическому, художественному слову, их нелюбви к поэзии. Ассоциативный анализ стиха не только может, но и должен применяться на всех ступенях обучения: он призван помочь нам в сохранении и развитии этой сферы психической деятельности ребенка, в приобщении его к богатству и красоте художественного мира.

### **В чём, на наш взгляд, плюсы предлагаемой технологии?**

Прежде всего, в её универсальности, доступности любому возрасту и любому уровню развития. Каждый дойдёт до «своей» глубины, но каждый при этом «включит» воображение, придумает свои ассоциации, даст свою интерпретацию прочитанному.

Причём каждый делает это с интересом, а значит, с удовольствием (кто же откажется пофантазировать, да ещё «наперегонки» с другими!) — положительная мотивация несомненна! Именно об этом — о возросшем интересе к анализу стихотворений и соответственно к поэзии вообще в один голос говорят учителя, работающие по этому алгоритму.

Применительно к старшим классам этот алгоритм позволяет “брать планку” **сложнейшей ассоциативной поэзии XX века** (О.Мандельштам, Б.Пастернак, И.Бродский), которая при традиционном подходе вообще не поддаётся интерпретации.

На наш взгляд, именно такой ассоциативно-семантический анализ позволяет рассматривать произведение действительно **в единстве его формы и содержания**, не отрывая одно от другого, и тем самым приблизить “школьное” литературоведение к научному — без ненужного усложнения.

С другой стороны, этот алгоритм может быть соотнесён с **требованиями к уровню подготовки выпускников** средней школы: с формулировкой темы выпускных сочинений (“восприятие, истолкование, оценка” лирического стихотворения), а в дальнейшем, если понадобится, и с заданиями **единого государственного экзамена** по литературе – в той их части, которая обращена к интерпретации поэтического текста в контексте русской поэзии в целом.

В то же время регулярное использование этой технологии **развивает воображение и ассоциативное мышление**, позволяет углубиться в текст, воспринять более сложные его смыслы. Технология, таким образом, может быть отнесена к **развивающим**. Для усиления развивающего эффекта (помимо работы с конкретными текстами) обязательно должны проводиться регулярные упражнения, развивающие воображение и ассоциативное мышление<sup>10</sup>. Это могут быть весёлые коллективные игры в синонимы и антонимы. Антоним к словам «тёмный» или «высокий» быстро найдет каждый. А вот легко ли догадаться, что антоним к слову «ножницы» - это «клей», а к слову «дождь» - «зонтик»? Привычна игра «в слова», когда каждое очередное придуманное слово должно начинаться с последней буквы предыдущего. Но предложите по тому же принципу составить цепочку ассоциаций, когда каждое следующее слово будет связано с предыдущим не буквой, а какой-либо ассоциацией. Слово «иголка» кто-то продолжит простейшей ассоциацией «нитка», а кто-то вспомнит «ёлку», кто-то – «ёжика»; может быть, возникнут и такие ассоциации, как «укол», или даже – с пропуском одного звена - «боль» (от укола) и многое другое. Чем старше ребенок, чем богаче его жизненный и эстетический опыт, чем более развито у него воображение и ассоциативное мышление, тем более замысловатые и неожиданные цепочки ассоциаций он «построит». Проводимые в течение 3–5 минут на уроках не только литературы, но и русского языка, эти несложные и интересные упражнения, несомненно, дадут как прямой результат — развитие речи, воображения, ассоциативного мышления, так и “отдалённый”, конечный — эстетическое развитие учащихся,

---

<sup>10</sup> Описание этих игр см.: Тамберг Ю.Г. Как научить ребёнка думать. СПб., 1999; Шрагина Л.И. Логика воображения. М., 2001.

способность уловить тончайшие смысловые нюансы художественного текста.

# Часть I. Поэзия 19 века

## 1. Пейзаж души (В. Жуковский. Вечер)

Попробуем, пользуясь предложенным принципом и алгоритмом, пройти по ступеням развития русской поэзии в их хронологической и художественной последовательности. Мы увидим, как расширялось значение слова, как обогащался поэтический язык, как все более сложными и опосредованными становились ассоциативные связи, отражая все более многообразные отношения человека с миром.

Обращаем внимание читателей на то, что мы не ставим своей целью рассмотреть весь поэтический материал Стандарта по литературе основной и средней школы. Мы обращаемся лишь к некоторым произведениям, наиболее ярко демонстрирующим, как нам думается, эту «магистральную» линию развития русской поэзии. Стихотворения, выбранные нами для анализа, иногда и вовсе отсутствуют в стандарте, но, на наш взгляд, максимально «удобны» именно в процессе обучения текстовому анализу.<sup>11</sup> Последовательность анализируемых текстов в основном соответствует принципу «от простого к все более сложному» - так, как и было в реальном процессе литературного развития. При этом иногда мы обращаемся к произведениям различного уровня сложности у одного и того же автора, чтобы показать возможности текстового анализа на разных возрастных ступенях.

Анализ стихотворения **В. Жуковского «Вечер»** обычно не вызывает затруднений у девятиклассников: это «покой природы, замирающей в вечерней тишине», «элегическая печаль» человека, созерцающего вечерний пейзаж (см. учебник В.Г. Маранцмана). Принято говорить о жанровых признаках элегии, о сентиментализме раннего Жуковского. Думается, что более прав известный литературовед Г.А. Гуковский, рассматривающий все творчество Жуковского как романтическое и доказывающий это именно семантическим анализом текста, указанием на многозначность каждого его слова, - ту многозначность, которая несет в себе черты романтического двоемирия.<sup>12</sup>

Для того чтобы понять подлинный - глубокий, философский - смысл стихотворения «Вечер», достаточно проанализировать лишь те три строфы, которые стали романсом П.И. Чайковского (это, кстати, дает возможность использовать при анализе стихотворения элементы технологии интегрированного обучения и усилить музыкальным сопровождением эмоциональное воздействие поэтического текста).

---

<sup>11</sup> Они могут войти в программы углубленного изучения литературы или элективного профильного курса «Учимся понимать поэзию» (см. Приложение 2).

<sup>12</sup> См.: Г. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. Наша методика анализа стихотворения «Вечер» опирается на это исследование Г. Гуковского.



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

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

Как слит с прохлагою 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. Жуковский: «Красота не в природе, а в душе человека».

*Предложим ребятам «нарисовать» это стихотворение. Кто-то изобразит вечерний пейзаж, точно следуя «указаниям» текста. А кто-то «добавит» к деталям, подсказанным поэтом, - человека, уловив внутренним чутьем подлинный смысл стихотворения.*

***Как помочь юному читателю постигнуть этот подлинный смысл?***

***Обратим внимание детей на олицетворения:*** «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 так же не может быть выделена, отдельно прослежена «последняя в реке блестящая струя». Явно в расширительном, 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 «слит с прохлагою 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 несуразницы исчезнут, смысл стиха 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. Только осознав эту важнейшую особенность романтической поэтики, мы можем продолжить анализ стихотворения «Вечер».

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, и ученики наверняка обнаружат его присутствие 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 Жуковский, будто не доверяя пронизательности 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 воспоминаньем...  
О дней моих весна, как быстро скрылась ты

С твоим блаженством и страданьем!

Появление еще одной метафоры - «о 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. Жуковского с изображением того же вечернего пейзажа *в иной художественной системе*. Это позволит наполнить реальной поэтической практикой теоретические представления школьников 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. Ломоносова «Вечернее размышление о божием величестве...»** также речь идет о «вечере», и описание вечернего пейзажа так же образно и поэтично: здесь и метафора «лицо ... 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 детей не только с разными авторами, но с логикой движения во времени самого художественного слова, с закономерностями литературного развития.**

## 2. А.С. Пушкин: светлая печаль любви («На холмах Грузии лежит ночная мгла...»)

Следуя логике этого последовательного развития, обратимся снова к **А.С. Пушкину**, в чьем творчестве романтическое - многозначное и эмоционально наполненное - слово обогащалось реалистической точностью и «вещностью» и обретало новое художественное качество.

Лирика А.С.Пушкина в школе обычно раскладывается по традиционным «полочкам»: «Любовная лирика», «Вольнолюбивая лирика» и т.п. И наиболее сложным оказывается анализ стихотворений о любви. Кажется, что тут анализировать? Разве можно изучать, исследовать великое чувство, хотя бы и воплощенное в поэтическом слове? Замри над гениальной строкой, приобщись к высокому и вечному – и отступи в благоговении...

Однако попробуем все же разгадать тайну магнетизма пушкинской строки, не разрушая обаяния канонического текста. Обратимся к такому пушкинскому лирическому шедевру, как «**На холмах Грузии лежит ночная мгла...**»<sup>13</sup>.

На холмах Грузии лежит ночная мгла;  
Шумит Арагва предо мною.  
Мне грустно и легко; печаль моя светла;  
Печаль моя полна тобою,  
Тобой, одной тобой... Унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит,  
И сердце вновь горит и любит — оттого,  
Что не любить оно не может.

1829

Здесь может оказаться полезным **сопоставительный анализ двух редакций** этого стихотворения.

Сопоставительный анализ - один из наиболее интересных и эффективных видов анализа, позволяющий именно в сравнении проследить и сделать наглядными особенности каждого текста, отдельно взятого. Его технология относительно проста и имеет свой общеизвестный алгоритм. Это **выявление образов**, мотивов, художественных приемов, **общих** для анализируемых текстов, - и определение того, **что** эти тексты **различает**. И, наконец, **объяснение выявленных различий**, помогающее интерпретации текстов.

Есть разные виды сопоставительного анализа: сопоставление разных текстов одного автора, или аналогичных по тематике текстов разных художников слова, или, наконец, обращение к черновым редакциям того или иного произведения.

---

<sup>13</sup> Наша методика анализа этого стихотворения опирается на статью В.Е.Холшевникова в книге «Анализ одного стихотворения».Л.,1985. С.98-105.

Пушкин всегда подолгу искал единственное необходимое ему слово, - в том числе и в любовных стихотворениях, - «оттачивал» строку, многократно правил рукописи (всем знакомы факсимильные изображения исчерканных черновиков Пушкина!). И наблюдение за этим процессом поможет нам проникнуть в творческую лабораторию поэта, понять логику его поиска, в конечном счете более глубоко и точно уловить суть его поэтического замысла.

Вот черновая редакция стихотворения «На холмах Грузии...» (вернее, один из нескольких черновиков, наиболее ярко, на наш взгляд, отражающий направление творческого поиска и принципиальную разницу между двумя текстами).

Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла,  
Восходят звезды надо мною.  
Мне грустно и легко — печаль моя светла,  
Печаль моя полна тобою —  
Тобой, одной тобой — унынья моего  
Ничто не мучит, не тревожит,  
И сердце вновь горит и любит оттого,  
Что не любить оно не может.

Прошли за днями дни. Сокрылось много лет.  
Где вы, бесценные созданья?  
Иные далеко, иных уж в мире нет,  
Со мной одни воспоминанья.  
Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь  
И без надежд и без желаний.  
Как пламень жертвенный, чиста моя любовь  
И нежность девственных мечтаний.

Чем же не устроил автора этот вариант? Ведь перед нами еще один пушкинский шедевр, в полной мере несущий в себе особенности и его миропонимания, и его стилистики! *Почему же он убрал второе восьмистишие? Изменил первые две строки? Наконец, даже совершенно иначе расставил знаки препинания? Что изменилось после такой редакции?*

Конечно, ребята легко определяют, что текст в окончательной редакции стал вдвое короче, а значит, динамичнее, усилилась энергия стиха, его эмоциональное воздействие на читателя. Обратим их внимание и на то, что реалист Пушкин не случайно заменил абстрактный «Кавказ» на вполне реальные «холмы Грузии», где «шумит Арагва» - горная река, невидимая во «мгле» ночи (потому-то она лишь «шумит» - опять точная деталь пейзажа, и живое ощущение этого шума достигается аллитерацией «Шумит Арагва предо мною»). Наконец, поможем уловить **главное: после правки стихотворение стало гораздо более отвлеченным, обобщенным, обрело философский смысл.** Если в ранней редакции явно подразумевался конкрет-

ный адресат (можно сколько угодно гадать, что послужило толчком к написанию стихотворения, - воспоминание о любви к М.Волконской или любовь к Н.Гончаровой), то теперь это вовсе не важно! Ушло «Я твой по-прежнему...», «привязывающее» текст к конкретному имени. Исчезли «бесценные созданыя», заставляющие вспомнить о знаменитом «донжуанском» списке Пушкина. Теперь все стихотворение «стремится» к последней строке, к кульминационному восклицанию «не любить оно не может», и главным становится образ не возлюбленной, а самой любви. Это гимн любви вообще, любви всеобъемлющей, вдохновляющей, заставляющей сердце «гореть», а поэта – творить. И вся произведенная поэтом правка «работает» на достижение именно этой цели, оттачивание именно этой основной мысли.

**Композиционное деление произведения на две части (пейзажная экспозиция - и выражение лирического переживания) подчеркивает контраст между покоем, неподвижностью ночного пейзажа – и напряженным, взволнованным состоянием души лирического героя.** Если в первой строке ударным оказывается «тёмное» слово «мгла», то в концовке стихотворения ключевым становится глагол «горит», воспринимаемый в данном контексте как антоним к слову «мгла». Чтобы сделать этот контраст еще более явственным, поэт в окончательном варианте пейзажной зарисовки усиливает образ «мглы» (отказавшись даже от света звезд) и добивается ощущения полного, абсолютного покоя (вместо глаголов движения - «идет ночная мгла», «восходят звезды» - появляется «лежит ночная мгла»).

Той же цели – усилить контраст между двумя частями, подчеркнуть эмоциональное напряжение второй части стихотворения служит и **изменение знаков препинания**<sup>14</sup>. В экспозиции вместо запятой после слова «мгла» появляется точка с запятой: ритм стиха тем самым замедляется. Те же точки с запятой – вместо тире и запятой – продолжают «сдерживать» поэтическое движение и в третьей – «переходной» - строке («Мне грустно и легко; печаль моя светла;»). Тем стремительнее, эмоциональнее, сильнее обрушивается на нас каскад тройного повтора слова «тобой» в 4-й и 5-й строках: на сей раз, напротив, замедляющее темп тире после первого «тобой» (в одной из редакций здесь вообще была точка!) заменяется запятой, позволяющей прочитать это предложение на одном дыхании. Многоточие (вместо еще одного тире) после третьего «тобой» заставляет приостановиться, как бы перевести дыхание - и с новой силой и энергией звучит, наконец, кульминационное, усиленное переносом и ударением на союзе «оттого» утверждение концовки: «...не любить оно не может».

**Повторы** – вообще одно из самых действенных художественных средств в этом стихотворении. В.Е.Холшевников заметил, что, кроме «прямых» повторов слов «печаль», «тобой», эмоциональное напряжение

---

<sup>14</sup> Это стихотворение дает прекрасную возможность использовать приемы лингвистического анализа и показать, какое смысловое значение могут иметь «обыкновенные» знаки препинания.

нагнетается также и глаголами-синонимами, синтаксическими параллелизмами и т.п. («не мучит, не тревожит», «горит и любит ... не любить ... не может»): стихотворение из восьми строк буквально пронизано повторами разного рода, что придает его звучанию особую поэтическую энергию, подчеркивает неодолимую силу вечного и всеобъемлющего чувства.

Анализируя стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла», необходимо **обратить внимание на переходную, третью строку**. С одной стороны, она несет в себе то же ощущение покоя и гармонии, что и первые две. Но эта гармония парадоксально достигается **сочетанием** - с помощью соединительного союза «И» - **оксюморонов!** «Грустно» - «и легко», «печаль» - «светла» - это неповторимая гармония пушкинского художественного мира, которая делает его Моцартом русской поэзии и которая находит наиболее полное свое воплощение именно в этом гениальном стихотворении!

### **3. А.С. Пушкин: от «вольных птиц» к «вольной вышине» (стихотворения «Узник» и «Монастырь на Казбеке»)**

Еще одна традиционная «полочка» в школьном 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.

В 6-м классе не приходится говорить об особенностях романтической поэтики, но при анализе стихотворения **А.С. Пушкина «Узник»** все же необходимо, не обращаясь напрямую 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, - пушкинский художественный мир, 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 листе бумаги легко рисуется вполне реальная картина* - та самая, которую воочию наблюдал сам Пушкин во время своей жизни в Кишиневе и которая подсказала ему «сюжет» «Узника». Но очень важно, чтобы ребята поняли, что главное здесь не «картина», а ощущение, ею вызываемое, что реальный эпизод дал поэту лишь повод для самовыражения. И тогда станет ясно, что опорным, ключевым является образ 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 «двойника» орла), но далекий и недоступный.

В этом - раннем - стихотворении Пушкина «воля» воплощается в своего рода «географическом» наполнении местоимения «туда»: здесь явно находят отклик кавказские впечатления 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 излюбленный пушкинский образ вольного ветра, знакомый детям еще 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-м классе достаточно найти эти два эмоциональных полюса образной системы и понять, что они обозначают. Но мы обязательно вернемся к «Узнику» еще раз, когда будем говорить о художественном мире Пушкина в старших классах, и проанализируем его более глубоко в контексте очень важной и сложной темы «Образ свободы в творчестве Пушкина» (куда более значимой и интересной, чем традиционная «Вольнолюбивая лирика Пушкина»). Сегодня не только можно, но и обязательно нужно помочь старшеклассникам понять всю глубину и сложность этого центрального пушкинского образа, вобравшего в себя всю его философию, всю диалектику движения поэта во времени.

Да, конечно, у раннего Пушкина - это и абстрактный романтический идеал «Узника», и социальное звучание «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 все более сложным, многозначным, даже противоречивым, отражая «диалектику 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 семьею гор,  
Казбек, твой царственный шатер  
Сияет вечными лучами.  
Твой монастырь за облаками,  
Как в небе реюший ковчег,  
Парит, чуть видный, над горами.

Далекий, вожделенный 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, казался, 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 местоимение «туда». Здесь, правда, нет конкретной «темницы», но тот же условный образ «**неволи**» воплощен в «**ущелье**», из которого хочет «подняться к 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 пространственном измерении, неся в себе мысль о необъятности вольных - «географических» - просторов, то в «Мо-

настыре...» 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 предлога «над» («над семьею гор», «над горами»), и в «высокости» слов «небо», «заоблачную». Однако эта 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 Пушкина он может быть понят 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 Пушкина образ свободы и воли.

*Обратим внимание детей и на различия в интонационном строе стихотворений.* В «Узнике», казалось бы, композиционно большее место занимает мотив «темницы», а образ «воли» возникает лишь в одной, последней 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**». <sup>15</sup> «Брег», к которому стремится лирический 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 «Монастыря...» лишь **мечтает** о невозможном.

Эти два стихотворения Пушкина - два этапа его духовного пути. 1822 и 1829 годы - между ними 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.

---

<sup>15</sup> Здесь, кстати, обратившись к содержанию предмета «русский язык», можно показать ребятам, какую роль в художественном тексте может сыграть одна-единственная частица, - как меняет она весь настрой стиха.

#### 4. Два художественных мира (Пушкин и Лермонтов)

В гуманитарном классе или на факультативных занятиях можно **продолжить** анализ стихотворения «**Монастырь на Казбеке**», сопоставив его с малоизвестным стихотворением **М.Ю. Лермонтова «Крест на скале»**.

В теснине Кавказа 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 подъята 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 бурей 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 некоему 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 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 скрывается мне*» и «*как я бы молился и плакал тогда*»). Оба лирических героя безудержно стремятся к этой вожденной вершине («*Туда б, сказав прости ущелью, подняться к вольной вышине*» у Пушкина и «*О, если б взойти удалось мне туда*» у Лермонтова). В то же время оба поэта исполь-

зуют сослагательное наклонение («туда б», «о если б»), для обоих достижение высшей цели желанно, но почти невозможно: «далекий, возжеленный берег» у Пушкина и «туда долететь лишь степному орлу» у Лермонтова (*здесь уместно вспомнить пушкинское «орел молодой», «давай улетим», «мы вольные птицы» и отметить эту образную переключку лермонтовского стихотворения и 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 Пушкина рисуется мягкими, романтическими красками, с помощью «высокой», архаичной лексики («реющий ковчег», «парит, чуть видный» и т.п.), воплощая в себе гармонию пушкинского художественного мира. Лермонтовский же крест - символичен 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 Пушкина монастырь «поднимается» до символической высоты библейского «ковчега», то у Лермонтова образ креста во второй строфе, напротив, как бы «снижается», теряет признаки «божественного»: «И каждая кверху подъята рука, как будто он хочет схватить облака». В этом стремлении возвыситься над самим собой, в этом динамичном «схватить» - не пушкинская гармония, а лермонтовское «непокорство»!

И третья строфа продолжает, развивает этот излюбленный Лермонтовым мотив. Там, где для Пушкина - предел духовных стремлений («в соседство Бога скрыться мне!»), для 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 декабристской политической символике образ «сбросить цепь» превращается в философский образ «сбросить **цепь бытия**», то философски переосмысленным оказывается и сам образ свободы и вольности. Однако если для Пушкина - это внутренняя свобода творческого «Я», то для Лермонтова - это свобода бунта, непокорства, братания с «бурей». От этого малоизвестного раннего стихотворения может быть проложена 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 Лермонтова, так или иначе варьирующим те же мотивы (*подготовленному классу можно дать задание самим найти эти аналогии и линии образных связей*).

## 5. «Одиночество» и «свобода» в поэзии М.Ю. Лермонтова (стихотворения «Узник», «Желанье»)

Эта 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 в разных классах, на разном возрастном уровне, донести до детей феномен единства художественного мира поэта, его неразрывной целостности и в то же время - его богатейшего многообразия. Наверное, из всего богатства лирики Лермонтова следует выбирать для анализа именно те стихотворения, которые объединяются этой общностью мотивов и образов и несут в себе какие-то основополагающие признаки его художественного мира.

Так, к важнейшей в творчестве М.Ю.Лермонтова теме одиночества, уже знакомой детям по стихотворению «Утес» мы неоднократно возвращаемся, анализируя и другие произведения поэта. Это может быть стихотворение «Узник».

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 отрады:  
Стены голые кругом,  
Тускло светит луч лампы  
Умирающим огнем;  
Только слышно: за дверями,  
Звучномерными 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* 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 полусгнившею 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)

Видимо, в данном случае *целесообразно этот «шаг» алгоритма анализа сделать первым*, так как именно в сопоставлении становится ясной логика развития поэтической мысли, а само стихотворение воспринимается как неотъемлемая часть единого художественного мира Лермонтова.

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 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 Лермонтова на всем его протяжении.

. И они тут же откроют для себя, что 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), - заставит их обратиться к картине «божьего сада» в «Мцыри», вспомнить «надзвездные края», которые предлагает мятежный Демон Тамаре. А быть может, - более опосредованно и ассоциативно - поставят они 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 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 «сиянья дня». В «Узнике» же, написанном пятью годами позже, вскоре после гибели Пушкина, отражаются иные отношения поэта с миром. Известно, что 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 (*предложите детям самим найти эти повторы*). «Черноглазая девица», которую, казалось, сейчас подхватчу на коня и «сладко поцелую», - оказывается «далёко», и недостижимый «пышный терем» ее, - это, может быть, тот самый «дворец высокой», о котором мечталось в «Желанье». «Добрый конь», главное вопло-



щение 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» - слова «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 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 пушуся в море **беззаботен и один**». Потому-то в «Узнике» «одинок я - **нет отрады**», а «добрый конь... **один, на воле скачет весел и игрив**».<sup>16</sup>

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 «**звучномерным**» шагам 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, призваны как бы вернуть этому слову его первоначальный «темный» смысл. Это уже не романтическая отвлеченная «темница», а реальная «**тюрьма**», изображенная в конкретных деталях.

Здесь «стены **голые кругом**» и «за дверями ...**безответный**<sup>17</sup> часовой». **Окно тюрьмы высоко**» и не дает увидеть «сиянье дня»; «луч лампы» светит «**тускло**» (ощущение усиливается оксюмороном - 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 дополняет «безотрадную» и бесцветную картину мотивом смерти. Все это нагнетает ощущение безнадежности, да-

---

<sup>16</sup> Может быть, даже «Выхожу **один** я на дорогу...» в этом контексте должно быть прочитано несколько иначе, чем это принято традиционно: один, но не одинок, а наконец-то свободен, вписан в мировую гармонию, где «звезда с звездой говорит».

<sup>17</sup> Этот яркий эпитет позволяет наглядно продемонстрировать детям развитие русского языка: в первой трети 19 века слово «безответный» еще не утратило своего прямого смысла - «без ответа», «не дающий ответа, отзыва, вести» (см. «Толковый словарь В.Даля»), то есть *не желающий* дать ответ на оклик или вопрос; в то время как в наши дни оно означает - «*неспособный* возражать, прекословить», «безгласный» (см. «Толковый словарь русского языка» под ред. Д.И. Ушакова).

вящей 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 «Желаньем» позволяет открыть какие-то новые грани в художественном мире Лермонтова, то *поиск тематических и образных аналогий в более широком контексте русской поэзии*, конечно же, снова приводит к 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 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 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 Лермонтова в целом - оказывается неотделимость от темы неволи и «узничества» мотива одиночества - одного из ведущих мотивов всего его творчества.

## **6. «Я царь познания и свободы...»** (*поэма М.Ю.Лермонтова «Демон»*)

Говоря об анализе поэтического текста, мы, конечно же, прежде всего, имеем в виду лирику. Однако не менее интересным и продуктивным в плане обучения методике анализа может оказаться и обращение к произведению большой формы - поэме, в которой знакомые по прозе закономерности сюжетной организации текста осложняются и обогащаются звучанием «густого», многозначного поэтического слова.

Богатейший материал для такого анализа дает поэма М.Ю.Лермонтова «Демон», наконец-то вошедшая в стандарт по литературе для старшей школы – хотя бы на профильном уровне! На наш взгляд, это вершина творчества великого поэта, без этой поэмы невозможно в полной мере постигнуть всю философскую глубину, неповторимость художественного мира Лермонтова, в ней сходятся воедино, концентрируются буквально все основные темы, мотивы, даже образы не только его поэзии, но и прозы, и драматургии.

Думается, *анализ этого произведения целесообразно начинать с последнего шага нашего алгоритма* – с общемирового культурного контек-

ста, от которого, несомненно, «отталкивался» Лермонтов, создавая своего героя-бунтаря.

Традиционно мы говорим о **западноевропейских корнях** «Демона». Исследователи единодушно ведут «родословную» Демона от библейского мифа о падшем ангеле, восставшем против Бога. Несомненно, известны были Лермонтову и многочисленные литературные воплощения этого библейского сюжета<sup>18</sup>.

В то же время И. Андроников и некоторые другие учёные соотносят отдельные сюжетные линии последних редакций «Демона» (любовь горного духа к земной красавице, гибель жениха накануне свадьбы и др.) с **кавказским фольклором** и обнаруживают «предков» Демона среди персонажей кавказских легенд.

Наконец, не менее интересной и значимой (хотя и гораздо менее известной) является **восточная** составляющая образа главного героя: можно найти убедительные параллели между лермонтовской поэмой – и одним из сюжетов Корана.

Интерес Лермонтова к Востоку, к восточной поэзии, к священной книге мусульман – Корану, общеизвестен. Сам он говорил об этом в своем стихотворении «Валерик»: «Быть может, небеса Востока меня с ученьем их Пророка невольно сблизили...». В творческом наследии М.Ю.Лермонтова множество поэм и даже лирических стихотворений, так или иначе, тематически или художественно, связанных с Востоком (не говоря о классических «Мцыри» и «Демоне», это и «Исмаил-бей», и «Аул Бастунджи», и замечательные стихотворения «Спеша на север издалёка...», «Три пальмы» и мн др.)<sup>19</sup>. И на наш взгляд, именно «Демон» представляет собой решающее, «замыкающее» и художественно совершенное звено целой эстетико-философской цепи, соединяющей Восток и Запад и проходящей через всё творчество Лермонтова.

Прежде всего, это касается главного героя поэмы: думается, что с полным основанием можно говорить о связи лермонтовского Демона с одним из персонажей Корана – Сатаной, который в Коране именуется – Иблис. Известно, что Лермонтов знал Коран, читал его в русском переводе и вполне мог использовать один из его сюжетов в своем творчестве.

Интересно, что в Библии история появления Сатаны, олицетворяющего мировое зло и грех, как таковая отсутствует и лишь воссоздаётся умозрительно из глухих упоминаний и намёков, «рассыпанных» в разных местах текста. Сам же Сатана предстаёт лишь в облике змея-искусителя, сохратившего Адама и Еву. В Коране же это один из излюбленных сюжетов,

---

<sup>18</sup> Для школьников, наверное, достаточно упомянуть уже знакомого им Мефистофеля (изучение фрагментов «Фауста» Гете предполагается, согласно новым Стандартам, в основной школе); особенно продвинутым можно предложить сравнение с наиболее близким «двойником» Демона из поэмы Байрона «Каин».

<sup>19</sup> См. об этом: Гроссман Л. Лермонтов и культуры Востока//Литературное наследство. Т.43-44. М., Наука, 1941; Лотман Ю.М.В школе поэтического слова.Пушкин.Лермонтов.Гоголь.М.,1988.

Можно предложить учащимся интересную и благодарную тему исследовательской работы «Восточные образы и мотивы в творчестве М.Ю.Лермонтова».

многokrатно и подробно повторенных, - сюжетов, в которых Сатана вовсе не так отвратителен, как библейский змей-искуситель, и в каких-то своих чертах больше соответствует замыслу русского поэта – показать своего Демона: не столько «исчадие ада», средоточие мирового зла, сколько «дух отрицанья, дух сомненья», «царя познания и свободы».

«Вот сказал Господь твой ангелам: «Я создаю человека из глины. А когда я его завершу и вдуну в него от моего духа, то падите, поклонитесь ему!» И пали ниц ангелы все вместе, кроме Иблиса, – он возгордился и оказался неверным. Он /Господь – С.К./ сказал: «О Иблис, что удержало тебя от поклонения тому, что я создал своими руками? Возгордился ли ты или оказался из высших?» Он /Иблис – С.К./ сказал: «Я лучше него: Ты создал меня из огня, а его создал из глины». Он /Господь – С.К./ сказал: «Выходи же отсюда: ведь ты – побиваемый камнями. И над тобой моё проклятие до дня суда»<sup>20</sup>

И в Коране, и в Библии в основе «характера» Сатаны - «с небом гордая вражда». Но в Библии это просто гордыня и стремление встать «вровень» с Богом: «А говорил в сердце своём – «взойду в небо, выше звёзд Божиих вознесу престол свой, и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему». В Коране же Иблис не желает поклоняться не Богу, а человеку, то есть не желает самоуничтожения, лишения той власти, которую уже имеет. Более того, здесь указаны и причины неповиновения: «Его ты сотворил из глины, а меня из огня».

Однако мы вовсе не ставим своей целью доказать, что не библейский, а именно коранический Дьявол послужил для Лермонтова «прототипом». Несомненно, в сложной «родословной» Демона множество равновеликих корней. И думается, что Лермонтову нужна именно эта многоликость героя, в том числе и двуликость национальная, **совмещение в нем западного и восточного начал**, христианской и мусульманской мифологии.

Не случайно, при всех кавказских приметах и ассоциациях, поэма носит подзаголовок не «кавказская», не «горская», а именно «**восточная повесть**». Не случайно в уста самого Демона вложены классические, многократно повторенные в Коране формулы «клятвы», позволяющие уже прямо соотнести героя с его кораническим прототипом<sup>21</sup> («Клянусь я первым днём творенья, клянусь его последним днём...»).

В тексте «Демона» постоянно – даже на уровне стиливом и образном - сталкиваются и взаимодействуют эти два начала – мусульманское и христианское, библейское и кораническое. «И та **молитва** сберегала от **мусульманского** кинжала» путника-христианина, едущего по опасной доро-

---

<sup>20</sup> Коран. Пер. И.Ю.Крачковского.М.,1991,с.286.

<sup>21</sup> Например, в Коране читаем: «Клянусь зарею и десятью ночами, и четом и нечетом, и ночью, когда она движется», или: «Клянусь солнцем и его сиянием, и месяцем, когда он за ним следует, и днем, когда он его обнаруживает, ..., и ночью, ..., и землей», и т.д. (см.: Коран, с.384, 386 и др.). Вспомним, что и у Пушкина в его «Подражаниях Корану» также используется этот стилистический прием: «Клянусь четой и нечетой, // Клянусь мечом и правой битвой...»

ге. В одной и той же строфе сосуществуют мечеть и христианская обитель: «Обращаясь на Восток, зовут к молитве **муэцины**. И звучный **колокола** глас дрожит, обитель пробуждая». Даже Казбек, «Кавказа царь могучий», предстаёт одновременно в мусульманской «**чалме**» и в христианской «**ризе** парчевой».

Особый смысл имеет такое же совмещение восточного и западного в изображении **главной героини поэмы Тамары**. Принципиально важно, что она христианка, на этом и построен основной конфликт поэмы. Но она грузинка, и это не менее важно: Грузия всегда была как бы центром слияния Востока и Запада, Запада по религии и Востока по множеству культурных, эстетических корней. И в Тамаре у Лермонтова, как в поэтическом символе Грузии, как раз и концентрируется это столкновение и совмещение одновременно. Очевидно, именно поэтому Лермонтов избирает для изображения красавицы-христианки образы из восточного мира, (гарем, фонтан, властитель Персии), из арсенала именно восточной классической поэзии (черные брови, улыбка, схожая с ликом луны и т.п.)<sup>22</sup>:

Но луч луны, по влаге зыбкой  
Слегка играющий порой,  
Едва ль сравнится с той улыбкой,  
Как жизнь, как молодость живой

или:

Гарема брызжущий фонтан  
Ни разу жаркою порою  
Своей жемчужною росой  
Не омывал подобный стан!

И вся система образов поэмы, пронизана этим восточным колоритом: «Кочующие караваны в пространстве брошенных светил», «в пустыне мира», «немой души его пустыню» и т.п. Поэт намеренно создает некий органичный сплав восточного и западного, христианского и мусульманского начал, воплощая даже на этом – художественно-образном уровне важнейшую для него **идею единства мира**, неразрывности Вселенной, объемлющей разнонациональные и разнорелигиозные миры, утверждающей великое и трагическое «надмирное» существование Человека, призванного

---

<sup>22</sup> Можно предложить ребятам обратиться к произведениям восточных классиков – Саади, Хафиза, Низами, Навои – и выписать тропы, с помощью которых воспеваются красота восточной красавицы. Окажется, что один из самых распространенных эпитетов – «лунолика», что чувства поэта передаются столь же безудержно, гиперболично, что стилистика Лермонтова в этой части поэмы явно соотносится со стилем восточной поэзии.

объединить в себе, в своей душе все ипостаси мира: Добро и Зло, Землю и Небо, Бога и Дьявола, Восток и Запад.

Думается, что отметить в процессе анализа поэмы «Демон» эту важнейшую особенность мировоззрения Лермонтова особенно актуально в наше время, когда столь остро стоит проблема противостояния разных национальных миров и религий, когда формирование в наших детях уважения и интереса к «другому», гуманистического, толерантного сознания является насущной педагогической задачей.

Таким образом, глубокий смысл поэмы М.Ю.Лермонтова «Демон» может быть раскрыт только при рассмотрении ее в широком культурологическом контексте.

Однако, приступая к непосредственному анализу текста самой поэмы, с самого начала *следует обратить внимание на принципиальную разницу* между лермонтовским Демоном и другими аналогичными литературными и мифологическими персонажами. Традиционно в основу образа положен конфликт Добра и Зла, и Сатана (Дьявол, Мефистофель, Люцифер, Иблис и т.п.) закономерно несет в себе злое, дьявольское начало, противостоящее всему остальному – «доброму» миру. У Лермонтова же этот философский конфликт, эта борьба Добра и Зла (эмоциональные полюса этого произведения лежат на поверхности и определяются уже исходя из самого названия), - происходит не между Демоном и внешним, окружающим его миром, а – в самой душе его любимого героя. С одной стороны, Демон «лукав» и «коварен», он «все благородное бесславил и все прекрасное хулил», «И все, что пред собой он видел, // Он презирал иль ненавидел». Но с другой, - «Он сеял зло без наслажденья... И зло наскучило ему», «И входит он, любить готовый, // с душой, открытой для добра» и т.д.

*Предложим учащимся продолжить поиск подобных контрастов и, согласно нашему алгоритму, выстроить два столбца таблицы, выбирая из текста поэмы все «pro» и «contra», относящиеся к характеристике Демона.*

Несомненно, они обнаружат при этом не только противоречивость характера главного героя поэмы, но и **сложность, неоднозначность самих понятий Добра и Зла**. Обратим их внимание на то, что Добро и Зло у Лермонтова (как и в окружающей их жизни!) не абсолютны и далеко не всегда противостоят друг другу. Напротив, они как бы перетекают одно в другое, оборачиваются одно другим в разных обстоятельствах. Вот Демон видит красавицу Тамару и влюбляется в нее, - но это зарождающееся в нем великое чувство повлекло за собой гибель жениха Тамары: «Его коварною мечтою лукавый Демон возмущал». Вот «Тоску любви, ее волненье // Постигнул Демон в первый раз; ... И чудо! Из померкших глаз // слеза тяжелая катится», - но эта слеза любви, слеза раскаянья, которая должна быть

очистительной<sup>23</sup>, - на самом деле – «тяжелая», она оказывается «жаркою, как пламень, // Не человеческой слезой» и насквозь прожигает даже камень<sup>24</sup>! Наконец – казалось бы, счастье любви! – Демон целует Тамару, она отвечает на его чувство, - но тем самым он убивает ее, то есть совершает величайшее Зло! (Невольно вспоминается вечное, тютчевское: «О, как убийственно мы любим»!) Мы имеем возможность снова, уже на другом поэтическом материале и в другом возрастном измерении, вернуться к проблеме **диалектики** Добра и Зла, с которой соприкоснулись ранее - при анализе стихотворения «Утес».

Проследивая эту диалектику, эту неразрывную связь плюсов и минусов в характере и поступках героя поэмы, внимательные читатели могут сделать и еще одно интересное «открытие»: **последовательность движения** характера героя **во времени**. Поэма Лермонтова разрушает привычное представление о том, что движение, развитие характера литературного персонажа – прерогатива только реализма. «Демон» Лермонтова – не просто романтическое произведение, пожалуй, это вершина русского романтизма, - и при этом оно, написанное уже в период становления реалистического метода, вобрало в себя, «позаимствовало» у реализма такую его особенность, как динамику характера главного героя.

В самом начале поэмы Лермонтов совершает экскурс в прошлое – в тот период «биографии» Демона, «...когда в жилище света // Блестал он, чистый херувим», «Когда он верил и любил, // Счастливый первенец творчества!// Не знал ни злобы, ни сомненья». Причина «Божьего проклятья», в результате которого он был изгнан из рая, остается за пределами произведения, однако читатель, знакомый с библейской историей «падшего ангела», может легко восстановить эту – пропущенную – часть сюжета. Основное же действие произведения начинается тогда, когда герой «Давно отверженный блуждал // В пустыне мира без приюта», наслаждаясь и тяготясь своей безграничной злой силой.

Но дальше на наших глазах происходит чудо: красота Тамары пробуждает заблудшую душу Демона (не этот ли сюжет откликнется у Достоевского в его «Мир красотой спасется?»):

...На мгновенье

Неизъяснимое волненье  
В себе почувствовал он вдруг,  
Немой души его пустыню  
Наполнил благодатный звук —  
И вновь постигнул он святыню  
Любви, добра и красоты!

.....

---

<sup>23</sup> Вспомним, какую важную роль играет образ, даже мотив слез в творчестве Лермонтова, - хотя бы очистительные слезы Печорина над трупом коня!

<sup>24</sup> Обратим внимание, как реализуется, обретает прямое значение привычная языковая метафора «**жгучие** слезы»

Прикованный незримой силой,  
Он с новой грустью стал знаком;  
В нем чувство вдруг заговорило  
Родным когда-то языком.  
То был ли признак возрожденья?  
Он слов коварных искушенья  
Найти в уме своем не мог...

В эпизоде первой встречи Тамары с Демоном поэт также отказывается от традиционного изображения «коварного искусителя»: Демон предстает перед нами как бы между двумя мирами, равно готовый повернуться лицом как к Злу, так и к Добру:

**То не был ада дух ужасный,  
Порочный мученик — о нет!  
Он был похож на вечер ясный:  
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..**

И следующая встреча героев – кульминационный эпизод поэмы – демонстрирует дальнейшее его продвижение по пути Добра и Света. «Госку любви, ее волненье// постигнул Демон в первый раз» - и уже не только красота Тамары, но и эта неземная любовь помогает герою бороться со Злом внутри себя.

**И входит он, любить готовый,  
С душой, открытой для добра,  
И мыслит он, что жизни новой  
Пришла желанная пора.**

Однако очистительный порыв Демона к Добру наталкивается на непонимание, неприятие того, кто по замыслу должен воплощать Добро, - ангела-хранителя Тамары (еще один пример, как Добро может обернуться Злом!):

И вместо сладкого привета  
Раздался тягостный укор:

.....

«Дух беспокойный, дух порочный,  
Кто звал тебя во тьме полночной?  
Твоих поклонников здесь нет,  
Зло не дышало здесь поныне;  
К моей любви, к моей святыне  
Не пролагай преступный след.  
Кто звал тебя?»



Кто знает – может быть, если бы не оттолкнул Ангел Демона, по иному, доброму пути устремилась бы жизнь главных героев поэмы. Однако поэт выстраивает сюжет гораздо более сложный: в ответ на «тягостный укор» Ангела «Злой дух коварно усмехнулся; ... //И вновь в душе его проснулся // Старинной ненависти яд». Какая замечательная возможность заставить ребят задуматься о могучей силе слова, о том, что злое слово даже в ангельских устах может оказаться губительным! И в то же время «Меня добру и небесам // Ты возвратить могла бы словом», - обращается сам Демон к Тамаре, уповая на спасительную силу слова любви.

В дальнейшем ходе сюжета продолжается внутренняя борьба Демона с самим собой.

Ключевой, кульминационный монолог Демона – еще одно свидетельство богатых возможностей романтизма проникать в глубины души человеческой, передавать тончайшие нюансы чувств и размышлений героя. Это исповедь одинокой души («Я тот, кого никто не любит!»; «Какое горькое томленье// Всю жизнь, - века без разделенья// И наслаждаться и страдать»). Души грешившей, страдавшей, но все еще жаждущей Добра:

Хочу я с небом примириться,  
Хочу любить, хочу молиться,  
Хочу я веровать добру.

Согласитесь, не очень традиционен образ Демона, мечтающего молиться и примириться с Небом! Ведь это сам Лермонтов, всю жизнь метавшийся между Землей и Небом, проклятьями и Молитвой, бунтарством и смирением!

И так же, как сам Лермонтов, не понятым, отвергнутым, бесконечно одиноким остается его герой.

Конечно, ни в коем случае нельзя делать из Демона – Ангела! **Суть этого героя – в непримиримых противоречиях его характера.** Главный художественный урок поэмы – в неразрешимости этих противоречий, в утверждении той самой диалектики Добра и Зла не только в душе Демона, но и в самой жизни.

Мало кто из читателей и даже исследователей поэмы замечает, что неоднозначен, сложен, а потому **представляет самостоятельный интерес и образ героини поэмы – Тамары.**

С одной стороны, она олицетворяет для героя (и для автора) Молодость, Добро и Красоту:

С тех пор как мир лишился рая,  
Клянусь, красавица такая  
Под солнцем юга не цвела.

Но с другой стороны, не случайно Лермонтов отмечает те ее черты, которые привлекают Демона: она «**свободы резвое дитя**»; «и часто **тайное сомненье**//темнило светлые черты» (ведь и сам Демон – «дух отрицанья,

дух сомненья»). Более того, этот характер также дан в развитии, и если в начале поэмы она «веселья детского полна», то после первой встречи с Демоном «невыразимое **смятение** в ее груди», «Все чувства в ней кипели вдруг; // **Душа рвала свои оковы**!» Демон видит в Тамаре родную душу – ищущую, сомневающуюся, жаждущую познания! И вот уже даже в монастыре «всё **беззаконною** мечтой // В ней сердце билось, как прежде», «...полно думою **преступной**, // Тамары сердце недоступно // Восторгам чистым». Отвечая на любовь Демона, Тамара стремится вернуть его в мир Добра: «Клянися мне... от злых стяжаний // Отречься ныне дай обет». Однако сама попадает в плен его злой силы, как бы перенимает его пугающие черты (не случайно говорит Демон: «На сердце, **полное гордыни**, // Я наложил печать мою»). И мертвая Тамара как бы зеркально отражает облик самого Демона: «В ней было **хладное презренье** // Души, готовой отцвести».

Множество вопросов, связанных с этой поэмой так и остается без ответа<sup>25</sup>, и мы можем предложить учащимся самим поразмышлять над ними.

**Кто же такой Демон в этом произведении Лермонтова** – абсолютный носитель Зла – или сам жертва каких-то неизвестных нам, непреодолимых обстоятельств?

**Чего он хочет от Тамары?** Помощи и спасения? Своего возрождения, возвращения в «божественный» мир Добра? («Меня добру и небесам // Ты возратить могла бы словом»)? Или - ее падения, перехода в его мир Зла, отрицания и сомненья? («А наказанье; муки ада? – Так что ж? Ты будешь там со мной!»)?

**Виновен ли он в смерти Тамары**, знал ли он о губительной силе своей любви – или причина вне его, в несокрушимом «божьем проклятье»?

**Каково отношение автора к герою?** Осуждение или сочувствие? Трагедия финала – это «суд» автора над героем или протест против несправедливого мироустройства, погубившего и Тамару, и Демона?

Невозможно ответить однозначно даже на такой ключевой вопрос, как **- что же в конце концов победило в поэме – Добро или Зло?**

Для Демона потеря любви обернулась абсолютным поражением. Если в момент пробуждения в его душе любви, как мы помним, «то не был ада дух ужасный», то в конце поэмы «взвился из бездны адский дух»:

Каким смотрел он злобным взглядом,  
Как полон был смертельным ядом  
Вражды, не знающей конца, —  
И веяло могильным хладом  
От неподвижного лица.

.....

---

<sup>25</sup> Может быть, отчасти потому, что поэт работал над «Демоном» до конца жизни, поэма имеет множество редакций и фактически не имеет окончательного, канонического текста.

И проклял Демон побежденный  
Мечты безумные свои,  
И вновь остался он, надменный,  
Один, как прежде, во вселенной  
Без упования и любви!..

Судьба Тамары - это также победа Зла, победа Смерти над Жизнью.  
Но в то же время спасена для Рая грешная душа Тамары, и это - несомненная победа Добра!

Различные ответы на все эти вопросы дают даже серьезные исследователи, что свидетельствует о сложности ее художественного мира, о возможности неоднозначного ее прочтения.

### **7. Ф.И.Тютчев – певец природы?** *(стихотворения «Еще земли печален вид...», «Я помню время золотое...»)*

Следующий «шаг» на пути развития русской литературы и на пути приобщения школьников к поэтическому слову - поэзия **Ф.И. Тютчева**. Едва ли не с начальной школы дети знают его как «светлого» лирика, «певца природы», автора веселой грозы «в начале мая» и шумных, радостных «весенних вод». Наша задача – показать неоднозначность, сложность лирики Тютчева, помочь увидеть те ее особенности, которые придают поэтическому голосу Тютчева своеобразие и неповторимость.

Может быть, целесообразно сначала обратиться к привычной – пейзажной – лирике и попытаться увидеть в знакомых природных образах (весна, пробуждение природы и т.п.) это неповторимо-тютчевское начало.

Еще земли печален вид,  
А воздух уж весною дышит,  
И мертвый в поле стебель колышет,  
И елей ветви шевелит.  
Еще природа не проснулась,  
Но сквозь редящего сна  
Весну слышала она  
И ей невольно улыбнулась...

Душа, душа, спала и ты...  
Но что же вдруг тебя волнует,  
Твой сон ласкает и целует  
И золотит твои мечты?..  
Блестят и тают глыбы снега,  
Блестит лазурь, играет кровь...  
Или весенняя то нега?..  
Или то женская любовь?..

**О чем это стихотворение?** На первый взгляд, - о весне, о самых ранних ее приметах. И два противостоящих друг другу природных образа – зима и весна - лежат на поверхности. Их противопоставление «поддерживается» не столько лексически (само слово «зима» вообще отсутствует), сколько синтаксически (с помощью противительных союзов «А», «НО»)<sup>26</sup>: «Еще земли печален вид, // А воздух уж весною дышит», «Еще природа не проснулась, Но ... весну слышала<sup>27</sup> она...».

Однако гораздо более важной – и гораздо более характерной для Тютчева оказывается здесь другая образная пара: *земля – душа*. Это противопоставление не природных образов между собой, а образов из мира природы – и человека. Оно «поддерживается» и подчеркивается самой композицией стихотворения: если первая строфа посвящена описанию пробуждающейся от зимнего сна природы, то вторая – прямо обращена к душе: «Душа, душа, **спала и ты...**». Однако если мы попытаемся (согласно предложенному нами алгоритму) выстроить лексические цепочки, относящиеся к каждому из этих образов (земля – душа), то обнаружим, что это невозможно. К чему отнести «глыбы снега», или «блестит лазурь», или «весенняя... нега»? Это приметы «природной» весны, но появляются они во второй части стихотворения, обращенной к душе человеческой. А эпитеты «печален», «мертвый», образ «сквозь редющего сна весну слышала ... и улыбнулась» - несут в себе «человеческий» смысл, но являются олицетворениями и описывают состояние природы. Более того, в конце второй строфы мы видим синтаксические параллелизмы, где через запятую даны восторг любви («играет кровь») и сияние весеннего неба («блестит лазурь»), где неразделимы «весенняя нега» природы и «женская любовь». **И эта слиянность, неразделимость двух миров – природного и человеческого – как раз и есть одна из основных примет поэтики Тютчева, его философии.** Вряд ли есть необходимость (да и временная возможность!) даже в старших классах подробно анализировать философские воззрения Тютчева, говорить о его увлечении Шеллингом и т.д. Но следует обязательно показать, что олицетворение для него - не просто художественный прием, что это ощущение одухотворенности всего сущего, единства человека и природы – философская и художественная основа всего его творчества.

Движение поэтической мысли и эмоции в этом стихотворении направлено от минуса к плюсу, от сна к пробуждению, от зимнего покоя к весеннему волнению и движению. Первая строфа бесцветна, спокойна, повествовательна, даже статична; в ней много глаголов прошедшего времени, и

<sup>26</sup> Отметим, что этот прием синтаксического противопоставления вообще очень характерен для стиля Тютчева (вспомним «Еще в полях белеет снег, а воды уж весной шумят...»).

<sup>27</sup> Обратим внимание детей на смысловой оттенок, на смысловую точность употребления Тютчевым архаизма «послышала»: не «Услышала» четко и ясно, а именно «**ПО**слышала» - от «послышалось», «почудилось», едва-едва.

дважды повторенное «еще не» усиливает ощущение зимней застылости. Но уже здесь печаль постепенно переходит в радость («печален», «мертвый», «не проснулась» сменяется в последней строке строфы ударным «улыбнулась»). Во второй же строфе это радостное весеннее волнение все возрастает, и автор добивается усиления эмоционального напряжения с помощью самых разных художественных приемов. *Пусть дети сами найдут эти приемы.* Это и множество глаголов (здесь они преимущественно в настоящем времени) - причем каждый из них важен как своим лексическим значением, так и ассоциативным ореолом (волнует, ласкает, целует, золотит, блестит, играет). Это и лексические повторы («душа, душа», «блестят ... блестит», «или ... или»); и риторические вопросы (в восьми строках их целых три!). Это и появление цвета («золотит», «лазурь», даже «кровь», которая ассоциируется с ярким красным цветом) – в противовес первой - блеклой, бесцветной, «зимней» - строфе. Это, наконец, ощущение тепла и света: если и есть в этой строфе «глыбы снега», то даже они не «замораживают», а «блестят и тают» и – вместе с глаголом «золотят» - вызывают ассоциацию с теплым весенним солнцем. Наконец, короткие, нераспространенные предложения в последнем четверостишии («блестит лазурь, играет кровь»); даже изменение в этом четверостишии рифмовки (кольцевой, как бы замедляющей темп стиха, - на «быструю», перекрестную) – все это создает ощущение стремительного движения ввысь, к какой-то предельной эмоциональной точке, которая в конце концов обретает свое подлинное имя – **«любовь»**. Это последнее в стихотворении, ударное слово раскрывает главный его смысл, основной поэтический нерв. *О чем это стихотворение? - Конечно же, о любви,* о великом чувстве, которое, подобно весне, пробуждает душу, согревает ее, помогает преодолеть печали, растопить «глыбы снега». Обращение к миру природы, образ весны, столь яркий и поэтичный, лишь помогает автору стихотворения передать переживания человека, внутренний мир которого неотделим от окружающего природного мира.

Этот художественный принцип, опирающийся на философские воззрения Ф.И.Тютчева, – изображение человека **не на фоне природы, а «внутри» нее**, как ее органичной и неотъемлемой части – характерен для всего творчества поэта.

**Еще одна особенность художественного мира Ф.И.Тютчева - философская наполненность его произведений.** «У него не то, что мыслящая поэзия, а поэтическая мысль; не чувство рассуждающее, мыслящее, а – мысль чувствующая и живая». (И.С.Аксаков). Изображает ли он природу, воспевает ли он любовь, - всюду в конце концов «прорастает» какая-то очень важная, глубинная мысль о сущностных законах и проблемах человеческого бытия.

Я помню время золотое,  
Я помню сердцу милый край.

День вечерел; мы были двое;  
Внизу, в тени, шумел Дунай.

И на холму, там, где, белея,  
Руина замка вдаль глядит,  
Стояла ты, молодая фея,  
На мшистый опершись гранит,

Ногой младенческой касаясь  
Обломков груды вековой;  
И солнце медлило, прощаясь  
С холмом, и замком, и тобой.

И ветер тихий мимолетом  
Твоей одеждою играл  
И с диких яблонь цвет за цветом  
На плечи юные свевал.

Ты беззаботно вдаль глядела...  
Край неба дымно гас в лучах;  
День догорал; звучнее пела  
Река в померкших берегах.

И ты с веселостью беспечной  
Счастливый провожала день;  
И сладко жизни быстротечной  
Над нами пролетала тень.

1836

Традиционно это известное стихотворение Ф.И.Тютчева относят к любовной лирике – тем более, что известен конкретный прототип героини (баронесса А.М.Крюденер). Однако и здесь при углубленном анализе текста тема, лежащая на поверхности (тема любви: «Я помню время золотое», когда «мы были двое»), оказывается вовсе не самой главной.

В этом стихотворении можно без труда обозначить **эмоциональные полюса**, образы и мотивы, противостоящие друг другу, но лежащие в разных плоскостях и художественных измерениях. Сложность лишь в том, чтобы выбрать наиболее яркие, ключевые из них, определяющие смысловую и композиционную структуру произведения.

Это и «**Я**» - «**ТЫ**» - образная пара, определяющая мотив любви, межчеловеческих отношений. В отличие от множества других стихотворений Тютчева, человек здесь выделен из природного мира, здесь присутствуют конкретные «**Я**» и «**ТЫ**», лирический герой – и героиня, о любви к которой он вспоминает.

Это и **пространственные оппозиции**: «внизу» - «вверху»: земля под ногами («мшистый гранит», вековые обломки) – и небо над головой («на холму», «над нами», «край неба», «солнце»).

Это и **временное противостояние**: настоящее («я помню» - то есть я вспоминаю здесь и сейчас) – и прошлое («время золотое», когда происходит главное действие стихотворения).

Обратившись к этой временной оппозиции, **можно задать вопрос: сколько же здесь времен?** И дети обнаружат, что это не только настоящее и прошлое, что образы «мшистый (то есть заросший мхом) гранит, «руины замка», «обломки груды вековой» обращают нас к еще более далекому прошлому, следы которого тянутся в бесконечность, что здесь как бы незримо присутствует еще одно «время» - **вечность**. И думается, **ключевой образ этого стихотворения – именно время** в его главном для поэта - философском – измерении.

Если избрать для анализа этот – естественный для Тютчева – философский ракурс, то и образ героини также обретает философские очертания. При всей его конкретности («стояла, ... опершись... на гранит», «ногой младенческой касаясь обломков» и т.д.), он олицетворяет саму **молодость, противостоящую вечности**. Не случайно концентрируются вокруг этого образа соответствующие эпитеты: «**младая фея**», «**ногой младенческой**», «**плечи юные**», «**беззаботно**», «с **веселостью беспечной**».

На первый взгляд, это одно из самых «светлых» и гармоничных стихотворений Тютчева. Однако с самого начала в нем присутствует и второй, «темный», эмоциональный полюс. «**День вечерел**» - «солнце медлило, **прощаясь**» - «**край неба дымно гас**» - «**день догорал**» - «**померкшие берега**» - все это вызывает ассоциации с угасанием, исчезновением, уходом в небытие. Эта цепочка «темных» образов приводит в последней строфе к **главной философской идее стихотворения: жизнь – быстротечна**: «И сладко жизни быстротечной над нами пролетала тень!» Вечному бессмертию природы (мшистому граниту) противопоставит быстротечность молодости, любви и самой жизни человеческой, след которой останется лишь в «руинах замка» - и в памяти живых: «Я помню...». И не случайно – если «Я» присутствует как бы в двух измерениях – в прошлом и настоящем («я помню» - «мы были двое»), то юная «Ты» - осталась лишь там, в прошлом, в «золотом времени» воспоминаний.

**О чем же это стихотворение?** О любви? – Да, конечно, и о любви тоже. Но в первую очередь это **философская медитация**, поэтическая суть которой – образное воплощение идеи тленности всего живого, быстротечности живой жизни.

Нам представляется интересным сопоставить этот поэтический шедевр Ф.И. Тютчева со стихотворением в прозе И.С.Тургенева «Как хороши, как свежи были розы»<sup>28</sup>.

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 появления первых звезд. Как простодушно-вдохновенны задумчивые глаза, как трогательно невинны раскрытые, вопрошающие губы, как ровно дышит еще не 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, в перебивку 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...

"Как хороши, как свежи были розы..."

Свеча меркнет и гаснет... Кто 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...

---

<sup>28</sup> Предлагаю сопоставительный анализ произведений Тургенева и Тютчева, мы опираемся на некоторые выводы и наблюдения, сделанные в кн.: Вартаньянц А.Д., Якубовская М.Д. Поэтика. Комплексный анализ художественного текста. М., 1994, с.6-13.



"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 былое счастье воплощается в образе юной девушки) и, наконец, **сама идея бренности человеческого бытия**: ведь и у 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 для Тютчева синонимом счастливого «золотого» времени оказывается символический образ юной девушки, то у 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» ассоциируются не со старостью (что было бы логично), а с ощущением счастья и не противостоят молодым голосам, а звучат в унисон им!

Введение этого – второго – сюжетного элемента («семейная жизнь») не только расширяет образный и ассоциативный ряд произведения, но и придает ему определенный ритм: если у 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 Тургенева ритмично чередуются эпизоды прошлого и настоящего. Причем чередование это идет на антитезе эмоций: в прошлом у Тургенева, в отличие от Тютчева, – лишь безоблачное счастье, ничем не омрачаемое, в то время как в настоящем все ощутимее от абзаца к абзацу звучит трагический голос смерти.

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

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 общей «темнеющей» атмосфере абзаца и эпитеты «скучный, 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, так же дрожащего от холода, не смягчает, а подчеркивает трагедию одиночества. Той же цели служит и **синтаксис**: шесть

многоточий в одном абзаце позволяют ощутить тяжелое старческое дыхание и в то же время замедляют темп повествования, последние короткие фразы – это как бы затихающая мелодия уходящей жизни.

Обратим внимание детей и на то, что ритм стихотворения, чередование в нем светлого и темного начал подчеркивается и рефреном «Как хороши, как свежи были розы». Эта - одна и та же - строка, повторяясь после каждого абзаца, звучит каждый раз по-разному, с разной интонацией, то усиливая звучание «светлых» смыслов, то контрастируя «темным»<sup>29</sup>.

Таким образом, если у Тютчева общий эмоциональный тон стихотворения может быть определен как «светлая печаль», то произведение Тургенева трагично по своему звучанию. Стихотворение 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 Тютчева самым философским ракурсом стихотворения. Тургенев же размышляет о **бренности** человеческого бытия, не жизнь, а **смерть** становится у него ключевым образом. И не случайно Тютчев завершает стихотворение словами «сладко» и «жизнь», а Тургенев - повтором слова «умерли».

## 8. «Пылающая бездна» поэзии Ф.И. Тютчева (стихотворение «Сны»)

В школьном изучении **Ф.И.Тютчев** обычно неотделим от **А.А. Фета**. Они чаще всего предстают как «близнецы-братья», проникновенные лирики, певцы русской природы. Теряется оригинальность, неповторимость, «непохожесть» друг на друга их художественных миров. Не случайно учащиеся нередко путают их стихи, не умеют правильно определить авторство.

Да, действительно, и Тютчев, и Фет выражают себя преимущественно через обращение к миру природы, причем и у того, и у другого этот художественный прием опирается на определенную философскую концепцию. Однако это видимое сходство дает прекрасный материал для сопоставления, в котором их подлинная «непохожесть» и творческая неповторимость особенно ярко выявится и подчеркнется.

Трудно спорить с тем, что учащиеся основной школы, дети 10-12 лет еще не могут воспринять всю сложность философской поэзии. Пусть они сначала научатся просто наслаждаться красотой слова и образа. Но, думается, при этом уже можно (и нужно!) дать им представление об особенностях художественного почерка каждого из этих двух поэтов.

---

<sup>29</sup> На наш взгляд, полезно познакомить детей хотя бы с четверостишием «первоисточника» этого тургеневского шедевра — и показать, как под пером таланта преобразилась строка эпигонского стихотворения забытого, третьестепенного поэта XIXв. И.Мятлева: «Как хороши, как свежи были розы// В моем саду! Как взор прельщали мой!// Как я молил весенние морозы// Не трогать их холодной рукой».

*Обратим их внимание на дисгармоничность, противоречивость художественного мира Тютчева* даже на этом «верхнем» уровне восприятия текста. Так, в стихотворении «Чародейкою Зимою...» лес одновременно «не мертвец и не живой»; с одной стороны, под «косым» лучом холодного зимнего солнца «в нем **ничто не затрепещет**», а с другой - «**он весь вспыхнет и заблещет** ослепительной красой». Та же непоследовательность, алогичность окружающего мира - и в том, что «весенний первый гром» в знаменитом «Люблю грозу в начале мая...» - «грохочет в небе голубом». Что морозной зимой слышится поэту не только «свист полозьев на снегу», но и «ласточки **весенней** щебетанье» (стих. «Впросонках слышу я - и не могу...»), что «**утра** гость прекрасный», жаворонок, поет «в этот мертвый, **поздний час**» (стих. «Вечер мгlistый и ненастный...»). И даже самое яркое и светлое время суток - «**полдень**» обретает неожиданный эпитет «**мгlistый**» (стих. «Лениво дышит полдень мгlistый...»).

Позже, обратившись в старших классах к философским истокам поэзии Тютчева, к таким его стихотворениям, как «День и ночь», «Душа хотела б быть звездой», «О чем ты воешь, ветр ночной...», «Сны» и др., школьники поймут органичность для него такого рода «оксюморонной» поэтики, несущей в себе ощущение двойственности, противоречивости, дисгармоничности мира, вечного противостояния в Природе и Человеке разнонаправленных начал: Дня и Ночи, Света и Тьмы, Гармонии и Хаоса, Разумного и Бессознательного.

Мы предлагаем из этого ряда стихотворений, открывающих детям нового, непривычного Тютчева-философа - не «воспевающего» природу, а размышляющего о Человеке и Мирозданье, - выбрать для подробного анализа стихотворение «Сны»<sup>30</sup>.

Как океан объемлет шар земной,  
Земная жизнь кругом объята снами...  
Настанет ночь, - и звучными волнами  
Стихия бьет о берег свой.

То глас ее: он нудит нас и просит...  
Уж в пристани волшебный ожил челн;  
Прилив растет и быстро нас уносит  
В неизмеримость темных волн.

---

<sup>30</sup> Преследуя цель «разделить» в детском восприятии Тютчева и Фета, показать неповторимость художественного мира каждого из них, мы предлагаем в качестве ведущего опять-таки **принцип сопоставления** и выбираем для анализа главным образом те произведения, в которых это сопоставление будет особенно ярким и наглядным. Именно таким представляется нам стихотворение «Сны».

Небесный свод, горящий славой звездной,  
Таинственно глядит из глубины,  
И мы плывем, пылающе бездной  
Со всех сторон окружены.

(1830)

С одной стороны, это стихотворение очень характерно для Тютчева, построено на традиционных для его философской лирики мотивах и образах. С другой - оно достаточно сложно и многозначно по своей образной структуре, а потому позволит подняться на следующую ступень обучения анализу текста, требующую интеллектуальных и творческих усилий. И, наконец, оно напрямую перекликается со стихотворением Фета «На стог сена ночью лунной...», и это сопоставление продемонстрирует, как одни и те же образы могут функционировать в разных художественных мирах и нести в себе совершенно разную философскую и эстетическую нагрузку.

*Если предложить учащимся, оттолкнувшись от названия - «Сны», - попытаться определить реальную жизненную ситуацию, отраженную в стихотворении,* то, скорее всего, они представят себе засыпающего человека, «уплывающего» в сон, качающегося на его волнах. Но они, конечно же, поймут и то, что это лишь первотолчок движения поэтической мысли, что «сны» здесь - образ сложный и многозначный, меньше всего соотносимый с реальным физическим состоянием человека.

В то же время, следуя предложенному нами алгоритму анализа, они снова, как и в стихотворении «Я помню время золотое...» обнаружат *не одну а несколько противостоящих друг другу, антитетичных образных пар*, совокупность и последовательность которых выстраивается в два мира, отвлеченных от реальности, во всем противоположных друг другу, воплощающих в себе эту двойственность, противоречивость мировосприятия и поэтики Тютчева.

Это, во-первых, «океан» - и «земля» («шар земной», «земная жизнь»), от которых через все стихотворение тянутся определенные лексические цепочки. От «океана» - это «волны - стихия - прилив - нас уносит - мы плывем». От «шара земного» - «берег - пристань». Ассоциации, вызываемые на этом уровне восприятия и усиленные эпитетами, достаточно «светлые»: волны «звучные», челн «волшебный», и потому «неизмеримость темных волн» не пугает, а манит, «нудит нас и просит».

Но «шар земной» «плывет» и в другом «океане» - в океане «пылающей бездны» Вселенной, и это еще один - главный, философский - образный пласт стихотворения, лишь намеченный в первой («настанет **ночь**») и развернутый в третьей, последней, строфе. «Океан» здесь перерастает в «небесный свод, горящий славой звездной». Эпитеты «горящий», «таинственно», наконец, максимально экспрессивное «пылающая бездна» - вся система изобразительных средств создает грозный, враждебный Человеку образ Вселенной = Мирозданья. Причем ощущение страха, ужаса перед этой погибельной силой нагнетается с помощью градации: «горящий» -

«пылающей»); не просто «плывем», но «со всех сторон окружены». И если в том, «настоящем» океане был «волшебный челн», который мог вернуть нас к спасительной пристани, то «**небесный свод**» - всеобъемлющ и абсолютен, образ этот неизмеримо расширяется, занимая все поэтическое пространство третьей строфы.

На втором же полюсе ему противостоит лишь одно слово «**мы**»: маленькая беспомощная песчинка - Человек, оказавшийся **наедине** с «**пылающею бездной**». Так возникает - в ореоле разнонаправленных ассоциаций - **ключевой образ**, ключевая **антитеза**, воплощающая в себе не только основную смысл этого стихотворения, но суть философской концепции всего творчества Ф. Тютчева, на одном «полюсе» которого - веселая «гроза в начале мая», а на другом - «пылающая бездна».

Результатом анализа должно стать постижение того, что «пылающая бездна» у Тютчева - это меньше всего астрономическое понятие. Образ этот, прошедший через все творчество поэта,<sup>31</sup> многозначен и символичен: это и внешний мир, в котором человек одинок и беспомощен, это и мир внутренний - «сны» его омертвелой, не способной к действию души. Вся система изобразительных средств стихотворения (*ученики легко найдут сравнение - «как океан...», метафору - «горящий славой звездной», олицетворения, эпитеты, «тяжелую поступь» пятистопного, почти без пиррихийев, ямба*) в конечном счете, подчинена созданию именно этого символического образа, несущего основную смысловую нагрузку.

Выявление этого философского образа, его анализ в контексте творчества Тютчева дают возможность не просто погрузиться в сложный мир ассоциаций, противоречий, философских исканий автора (напомним, что анализ и интерпретация текста не самоцель!), но и организовать диалог с поэтом современного юного читателя, находящегося как раз в том возрасте, когда «пылающая бездна» Вселенной и пугает, и манит, и призывает каждого найти в неизмеримости ее «темных волн» свое прочное место.

С другой стороны, полезно и интересно «восстановить» и проанализировать еще один «диалог»: *рассмотреть это стихотворение и его образную систему в контексте исторического литературного развития, в ряду аналогичных по смыслу образов*. Ведь та же самая «открылась бездна, звезд полна» у Ломоносова, но, как уже говорилось, в системе классицизма этот образ еще не обретает философской глубины и многозначности, это реальная «бездна» реальной Вселенной. На первый взгляд, совсем близок к Тютчеву **Г.Р. Державин**, взрывающий изнутри каноны классицизма и во многом стоящий у истоков русской философской поэзии:

**Скользим мы бездны на краю,  
В которую стремглав свалимся;  
Приемлем с жизнью смерть свою,**

---

<sup>31</sup> Можно предложить детям самим найти аналогичные по содержанию и по образному решению стихотворения - такие, как «День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла...», «О чем ты воешь, ветр ночной...» и многие другие.

На то, чтоб умереть, родимся.

.....

Сегодня Бог, а завтра прах;  
Сегодня льстит надежда лестна,  
А завтра: где ты, человек?  
Едва часы протечь успели,  
**Хаоса в бездну улетели,**  
И весь, как **сон**, прошел твой век.

(«На смерть князя Мещерского», 1779)

Словесные совпадения создают иллюзию не только образной, но и смысловой, философской повторяемости - тем интереснее *определить разницу, заключающую в себе неповторимость не только разных художественных миров, но и времени, их породившего*. У Державина это стихи на смерть конкретного близкого человека, и смерть эта закономерно порождает мысли о бренности и собственного земного бытия. Однако мысли эти печальны, но не трагичны, трагизм «гасится» мировосприятием, характерным для спокойного, гармоничного 18 века, примирением с естественным, природным ходом вещей:

Жизнь есть небес мгновенный дар;  
Устрой ее себе к покою,  
И с чистою твоей душою  
Благословляй судеб удар.

У Тютчева же, ощущавшего свое время не как естественную природную гармонию, а как «минуты роковые» (вспомним «блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые...»), те же самые образы наполняются новым содержанием, соответствующим этому - трагическому - восприятию мира как хаоса, как «пылающей бездны», которая **противостоит** естественной гармонии Бытия.

## 9. «**Пылающая бездна**» и дружный «**хор светил**» (художественные миры Тютчева и Фета)

Однако не только Время, но и личность художника определяет как содержание, так и словесное воплощение того или иного поэтического образа. Примером тому может служить стихотворение современника Ф. Тютчева - **А. Фета «На стоге сена ночью южной...»**

На стоге сена ночью южной  
Лицом ко тверди я лежал,  
И хор светил, живой и дружный,  
Кругом раскинувшись, дрожал.

Земля, как смутный сон немая,  
Безвестно уносилась прочь,  
И я, как первый житель рая,  
Один в лицо увидел ночь.

Я ль несся к бездне полуночной,  
Иль сонмы звезд ко мне неслись?  
Казалось, будто в длани мощной  
Над этой бездной я повис.

И с замираньем и смятеньем  
Я взором мерил глубину,  
В которой с каждым я мгновеньем  
Все невозвратнее тону.

1857

По своей *лексике и стилю*, по самому своему *«сюжету»* стихотворение удивительно «повторяет» тютчевские «Сны». Здесь та же *«ночь»*, и та же *«земля»*, погруженная в *«смутный сон»* и *«безвестно»* затерянная в беспредельности мироздания, и те же *«сонмы звезд» «кругом»*, и, наконец, то же **ключевое слово**, даже дважды повторенное, - *«бездна полуночная»*, в *«глубине»* которой так же *«тонет»* человек - лирическое *«Я»* поэта.

Та же поэтическая и философская коллизия: Человек наедине с Мирозданием, но решается она совершенно в ином философском и эмоциональном ключе - и соответственно другой смысл несут те же лексические единицы, совсем иные ряды ассоциаций рождает каждый - по структуре своей тот же самый - образ, демонстрируя тем самым беспредельную многозначность поэтического слова.

С одной стороны, казалось бы, эмоциональный фон должен быть еще более темный: ведь не *«мы»*, а *«я»*, абсолютно одинокий, *«в лицо увидел ночь»*, и *словесный ряд, несущий в себе это отрицательное наполнение*, достаточно велик: *«смутный»*, *«немая»*, *«безвестно»*, *«замиранье»*, *«смятенье»*, наконец, не *«плывем»*, как у Тютчева, а *«тону»*, да еще *«все невозвратнее»!*

Тем не менее при первом же прочтении становится ясно, что стихотворение Фета воспринимается совершенно иначе, и ассоциации, им вызываемые, уводят не в *«пылающую бездну»*, а в мир красоты и гармонии. Наша задача - помочь ученикам понять, *почему* это сделано и *как, какими художественными средствами* поэт добивается того, что те же образы и лексические единицы дают едва ли не противоположный эстетический и смысловой эффект.

Дело, прежде всего, в том, что Фет, в отличие от Тютчева, воспринимает мир не как хаос, а как гармонию (*«Мир как красота»*, - точно сформулировал эту концепцию в своей известной книге о Фете Д. Благой<sup>32</sup>), и эта

---

<sup>32</sup> См.: Благой Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета: М., 1975.

философская «установка» определяет общее - гораздо более светлое, чем у Тютчева, - эмоциональное наполнение тех же самых слов и образов.

Именно поэтому та же **«ночь»** Фета более конкретна и, условно выражаясь, «светла»: в первой же строке уточняется, что это ночь **«южная»**, и ассоциации, возникающие в связи с этим «теплым» определением, также «теплые» и приятные. Его **«звезды»** тоже не несут в себе ничего враждебного и чуждого, олицетворение **«хор звезд»**, да еще **«живой и дружный»**, свидетельствует о единстве человека и мироздания. И сама **«бездна»** здесь не «пылающая», как у Тютчева, а просто **«полуночная»**, и ассоциируется она не с «темными волнами» стихии, а с первозданной благодатью «рая»: **«и я, как первый житель рая...»**.

Образ **Земли** у Фета тоже лишен торжественной космичности: не в неизмеримости абстрактного пространства, а на конкретном **«стоге сена»** разворачивается поэтический сюжет.

Более того, движение у Тютчева - однонаправленно и трагически обезличено: **«нас уносит»**. У Фета же **«я ль неся к бездне полуночной иль сонмы звезд ко мне неслись»**, - в любом случае это движение **навстречу**, стремление к слиянию, а не разъединению, к гармонии, а не противостоянию. И поэтому даже «все невозвратнее тону» ассоциируется у читателя не с образом смерти, а с идеей слияния, взаимопроникновения, гармонии.

Этот *анализ образной системы может быть дополнен обращением к ритмическому рисунку стиха*: четырехстопный ямб Фета более динамичен, лёгок, «оптимистичен», чем тот же ямб, но пятистопный, более весомый, торжественный и суровый, - у Тютчева.

Таким образом, анализ произведения на любом его уровне приводит к одному и тому же выводу: Человек у Фета на протяжении всего стихотворения находится в положении **«лицом ко тверди»**,<sup>33</sup> он не песчинка, затерянная в пространстве и времени, а маленькая часть большой Вселенной, ее «дланью мощной» защищенная, и его отношения с мирозданием художественно выстроены именно в этом, положительном эмоциональном ключе.

Так подробный, «поэлементный» анализ формы раскрывает нам тайну смысла, помогает понять специфику двух разных художественных миров.

## **10. Гармония и красота бытия в поэзии А. Фета** *(стихотворения «Уснуло озеро...», «Шепот, робкое дыханье...»)*

На наш взгляд, изучение всего творчества А. Фета должно быть направлено на постижение этой его философской концепции гармонии бы-

---

<sup>33</sup> Обратим внимание детей на то, что в 19 веке существовало выражение не только «твердь земная», но и «твердь небесная», что «лицом ко тверди» означает здесь лицом к небу (см. Толковый словарь русского языка Н.Д. Ушакова).



тия и особенностей ее поэтического воплощения. У Фета не встретишь ласточки зимой или жаворонка вечером, он достоверен и точен. Каждое слово в любом его стихотворении несет конкретную информацию о реальном окружающем нас мире, о форме, цвете, запахе изображаемого предмета или пейзажа, и в этом смысле можно сказать, что Фет впитал в себя все те изобразительные богатства, которые к этому времени открыл и «накопил» реализм.

*Если вы предложите детям проиллюстрировать какое-либо стихотворение Тютчева или Фета, то выяснится, что даже пейзажное стихотворение Тютчева «нарисовать» не так-то легко: стихи **выражают** чувства, но при этом почти ничего не **изображают**, давая простор фантазии. Содержание большинства произведений Тютчева может быть передано скорее цветом, каким-либо символическим, даже абстрактным рисунком, чем конкретными изобразительными деталями. Зато у Фета «березник» «желтеет», липа «краснеет», иней - «колючий, светло-синий», «перкати-поле прыгает как мяч» и т.п. - стихотворения будто «просятся» на полотно, этот - живописен, он «подсказывает» нам и цвет, и композицию, и «сюжет», и детали.<sup>34</sup>*

И в то же время каждое слово у Фета, при всей реалистической конкретности и точности, наполнено «воздухом» иных - дополнительных - смыслов, ассоциаций, эмоций, максимально расширяющих художественное пространство. Это как бы преобразованное в новой поэтической системе романтическое двоимирие, где мир «иной» не обязательно идеален, но несет в себе все богатство и всю сложность напряженной внутренней жизни человеческого «Я».

Известно, что современники далеко не всегда понимали своеобразие поэтики Фета. Один из критиков того времени пишет на полях подаренного ему Фетом сборника «Вечерние огни» красноречивое «не понимаю» - рядом с такими метафорами и олицетворениями, как «овдовевшая лазурь», «румяное сердце розы» и т.п. То, что сегодня, на фоне сложнейшего ассоциативного стиха Б. Пастернака или О. Мандельштама или И. Бродского, представляется простым и «прозрачным», в середине 19 века, оказывается, еще требовало расшифровки, вызывало недоумение и протест, могло стать предметом литературной полемики.

***Мы можем познакомить учащихся с интересными формами этой полемики и в то же время продемонстрировать им, насколько важно в поэзии Фета звучание и значение каждого слова, насколько единственно возможной и необходимой для выражения замысла автора является именно такая художественная форма, - предложив для анализа стихотворение «Уснуло озеро; безмолвен черный лес...».***

---

<sup>34</sup> Заметим, что импрессионизм Фета, изображение мира в отдельных словесных «мазках» и деталях, а также музыкальность, мелодичность его стиха позволяют активно и плодотворно использовать возможности интегрированного обучения, привлекать к анализу его стихов произведения живописи и музыки. См. об этом: Берченко Т.В. Трепет жизни. Импрессионизм в лирике Фета //Русская словесность. 1998. № 2.

Уснуло озеро; безмолвен черный лес;  
Русалка белая небрежно выплывает;  
Как лебедь молодой, луна среди небес  
Скользит и свой двойник на влаге созерцает.

Уснули рыбаки у сонных огоньков;  
Ветрило бледное не шевельнет ни складкой;  
Порой тяжелый карп плеснет у тростников,  
Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой.

Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я;  
Но звуки тишины ночной не прерывают, -  
Пускай живая трель ярка у соловья,  
Пусть травы на воде русалки колыхают...

(1847)

Это стихотворение стало предметом остроумной пародии Д. Минаева, который, не изменив в тексте ни одного слова, «просто» переписал его «задом наперед», от последней строки к первой. По замыслу пародиста, этот прием должен был продемонстрировать «бессмысленность», содержательную пустоту «чистого искусства» Фета: слова и строки в его произведениях можно переставлять как угодно, и звучание стиха не изменится.

Если увидеть в этом стихотворении просто ночной пейзаж (что и делается обычно на уровне школьного анализа - ведь Фет у нас во всех программах - «певец природы!»), то может показаться, что оригинал и пародия, действительно, мало чем различаются и в стихотворении ничего не меняется, кроме порядка строк. Труднейшая задача учителя - помочь детям опровергнуть это суждение, доказать, что текст Минаева - это, действительно, пародия на гениальные стихи Фета.

**Для этого нужно проследить логику развития поэтической мысли, определяющую именно такую композицию стихотворения, именно такую последовательность строк.**

Прежде всего эта логика - в самом естественном развитии лирического сюжета. Если «перевести» этот «сюжет» на язык прозы, то, вероятно, сначала должно «уснуть» озеро, и лишь в «безмолвии» всеобщего сна осмелится выплыть, да еще «небрежно», никого не опасаясь, на поверхность этого лесного озера русалка. Должны также сойти на берег и уснуть рыбаки, и тогда опустится, «не шевельнет ни складкой» «ветрило» - парус их рыбацкой лодки; и «карп плеснет у тростников», не рискуя попасть в рыбацьи сети.

Но главное, конечно, не в этом прямолинейном «обнажении» приема, а в том, что вся образная система первых двух строф создает не пейзажную картину, а определенное настроение, как бы подготавливает эмоциональное восприятие третьей, кульминационной строфы!

С одной стороны, это - реалистическая достоверность деталей, дающая возможность *«потренировать» детское воображение и логическое мышление. Почему лес «черный»? - Он кажется черным на фоне лунного неба. Почему влага - «гладкая» и парус «не шевельнет ни складкой»? - Потому что нет ветра, все замерло и уснуло. Почему «широкий круг» бежит «по влаге гладкой»? - любой рыбак ответит: да потому, что карп - «тяжелый», крупный! И, наконец, главное поэтическое «украшение» этого живописного пейзажа - образ луны, отраженной в озере. «Расшифровывая», интерпретируя этот образ, можно наглядно продемонстрировать разницу между прозой и подлинной поэзией. «Строительным материалом» для этого образа послужили одновременно не только *олицетворение* («луна... созерцает») и *сравнение* («как лебедь молодой»), но и *перифраз* («свой двойник на влаге созерцает» означает «отражается в воде»). И это сочетание приемов рождает сложную цепь ассоциаций, создающих нужное автору впечатление и настроение. Луна «среди небес **скользит**» - и возникает ассоциация с лодкой, скользящей по глади воды; скользит, «**как лебедь** молодой» - сравнение как бы подтверждает, поддерживает эту ассоциацию: лебедь может скользить только по воде; на этом фоне закономерно появляется перифраз с торжественным «**на влаге созерцает**», как бы проясняющий и завершающий возникающую в воображении картину: отражение луны в воде похоже на плывущего лебедя.*

Этот ассоциативный образ в сочетании с мотивом «русалки» несет в стихотворении как бы двойную нагрузку: он не просто «украшает», поэтизирует реальный пейзаж, но придает ему какие-то сказочные, фантастические очертания (*привлечение к анализу стихотворения музыки П.И. Чайковского наверняка вызовет у достаточно подготовленных детей ассоциации с балетом «Лебединое озеро»*).

С другой стороны, «высокая» лексика первых двух строф («безмолвен», «небес», «созерцает», «ветрило», «влаге»), размеренный ритм, аллитерация мягких, «плавающих» «л» - все это придает стиху торжественность, настраивает читателя на философское созерцание - **подготавливает** его к восприятию кульминационного словосочетания «**как тихо...**».

Если следовать логике пародиста и «перевернуть» стихотворение, то содержание его действительно окажется абсурдным: как могут «звуки» не прерывать «тишины», тем более если это громкая «живая трель» соловья? Как может быть «тихо», если мир полон «звуков» и «шорохов»? Но в том-то и дело, что пейзаж у Фета - в продолжение романтической традиции, идущей еще от Жуковского, - это «пейзаж души», природа у него, при всей достоверности ее изображения, - в первую очередь зеркало внутренней жизни человека. И именно этот покой, эта тишина, возникающая в душе читателя при чтении первых двух строф, позволяет ему наслаждаться каждым звуком и шорохом, каждой трелью соловья. «**Как тихо...**» - не случайно здесь не восклицание, а многоточие. **Этой** тишины звуки живой и прекрасной природы - «**не нарушают!**»!

Таким образом, анализ стихотворения «Уснуло озеро...» доказывает, что вовсе не произвольны избираемые поэтом приемы, совсем не случайны и не бессмысленны сочетания и последовательность слов и фраз, - поэтический строй стиха представляет собой цельную систему, каждый элемент которой имеет свое единственно возможное и необходимое место, несет свою, единственно возможную смысловую нагрузку. И как бы ни старались пародисты, их тексты так и останутся лишь пародиями на поэзию, а стихи Фета - подлинными поэтическими шедеврами.

Интересно, что стихотворение «Уснуло озеро...» удивительно перекликается с «Вечером» Жуковского и по «сюжету» (человек наедине с засыпающей природой), и по настроению («как тихо...»), и по подбору лексики («уснуло озеро» - «рощи спят», «карп плеснет» - «струй плесканье», «слышу я» - «внимаю» и т.д.), и даже по ритму (шестистопный ямб). *Поэтому стоит вернуться к этому уже знакомому произведению, чтобы еще раз наглядно продемонстрировать неповторимость различных художественных миров.* У Жуковского, как мы помним, речь шла о «вечере жизни», и это предчувствие наступления вечной «ночи» окрашивало стихотворение в печальные тона. У Фета же совершенно иная художественная задача: стихотворение вписывается в философскую систему утверждения красоты и гармонии бытия, поэтому здесь эмоционально противостоящие полюса - не жизнь и смерть, не свет и тьма, а лишь «тишина» в душе - и «звуки» природы, не прерывающие, а как бы дополняющие эту тишину, усиливающие наслаждение ею.

Наверное, ни один учитель, пользуясь правом выбора текстов для анализа, не пройдет мимо самого известного стихотворения А. Фета «Шепот, робкое дыханье...».

Шепот, робкое дыханье,  
Трели соловья,  
Серебро и колыханье  
Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,  
Тени без конца,  
Ряд волшебных изменений  
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,  
Отблеск янтаря,  
И лобзания, и слезы,  
И заря, заря!..

(1850)

На первый взгляд, это стихотворение настолько просто и «прозрачно», что, кажется, любая попытка анализа не прояснит, а затуманит его смысл, лишит его той поэтической прелести, которую словами не выразишь. И все же стоит обратить внимание юных читателей на некоторые особенности текста, открывающиеся лишь при вдумчивом, внимательном его прочтении и придающие стихотворению дополнительные смысловые оттенки.

Это особенно важно потому, что творчество Фета (и это стихотворение - яркое тому подтверждение) - важнейший, пожалуй, даже революционный этап на пути развития всей русской поэзии, первый шаг из века 19 в век 20 с его сложной ассоциативной поэтикой, с безграничной многозначностью его образной системы, требующей не просто интерпретации, но и «расшифровки». **Именно обращение к произведениям Фета может стать переходной ступенью к тому уровню текстового анализа, который мы обозначили как ассоциативный и без овладения которым поэзия 20 века навсегда останется загадкой.**

*Предложим учащимся прочитать «Шепот, робкое дыханье...» и ответить на несколько, казалось бы, несложных вопросов: где и когда происходит действие? Чьи это «шепот, робкое дыханье»? И о чем вообще эти стихи? О природе? О любви? О восходе солнца?* Выяснится, что прямого ответа на них текст не дает.

«Шепот, робкое дыханье», «ряд волшебных изменений милого лица», «лобзания, и слезы» - вот и все, что говорится о людях и их отношениях непосредственно в тексте стихотворения. И нам остается лишь догадываться, что речь идет о свидании влюбленных, причем эмоциональный настрой эпитетов («**волшебных**», «**милого**») тонко, целомудренно намекает на счастливое течение этого свидания. Точно так же здесь нет конкретного пейзажа, описания места действия. Но «трели соловья», «ручей», «ночные тени» вызывают вполне определенные ассоциации, рисуя в воображении картину ночного сада, где легкий ветерок колеблет ветви и листья, причудливо шевеля, передвигая, меняя местами отбрасываемые ими тени. Собственно, «ветерок» - это тоже плод нашей фантазии, но на него как бы «намекают» слово «колыханье» в первой строфе и образ «без конца» сменяющих друг друга «света» и «тени» во второй.

Таким образом, это стихотворение, как и любое произведение Фета, открывает простор для воображения и «додумывания»: каждое слово, каждый образ «обрастает» множеством разнонаправленных ассоциаций, помогающих интерпретировать текст. И постепенно, по мере расширения ассоциативных полей и «погружения» в атмосферу стиха, как бы проясняется его подлинный смысл, «всплывает», прорисовывается то, что осталось «за кадром», но восстановлено нашим воображением.

*Чтобы заинтересовать учащихся, облегчить процесс анализа и, главное, наглядно продемонстрировать специфику поэтики Фета, предложим им записать содержание стихотворения прозой, выявив, выведя на «поверхность» текста все то содержание, которое в самом тексте напрямую*

не «прописано», а возникает лишь в ассоциациях, в воображении, угадывается в процессе чтения.

Наверняка окажется, что три коротких четверостишия займут при такой «трансформации» не одну страницу, что содержание стихотворения бесконечно богато и многозначно (чем богаче фантазия ученика, чем более развито его воображение, тем больше он «увидит», почувствует, угадает)!<sup>35</sup>

***О чем же на самом деле это стихотворение? Каково движение лирического сюжета и развитие поэтического замысла автора?***

В первой строфе - завязка действия: встреча влюбленных, первый «шепот», еще «робкое» дыханье и т.д. И в природе тоже лишь таинственное преддверие ночи, когда луна уже светит ярко и, отражаясь в ручье, окрашивает его воды в «серебро» (вспомним аналогичный образ в стихотворении «уснуло озеро...»), а соловей еще только пробует голос, пуская свои первые «трели». Природа здесь живет своей - параллельной, отделенной от человека - жизнью, и лишь образ «сонного ручья» сближает мир природы и человека.

Во второй строфе ночь уже вступает в свои права («свет **ночной**, **ночные** тени...»), и если раньше мы только слышали звуки (шепот, дыханье, трели), то теперь глаз как бы «привыкает» к темноте, и мы **видим** и «ночные тени», отбрасываемые деревьями и кустами в лунном свете, и «ряд волшебных изменений милого лица». Природа во второй строфе уже «приблизилась» к человеку вплотную, стала неотделима от него: нечетким, многозначным становится само слово «тени» рядом с образом «милого лица», может быть, «волшебные измененья» - это те же тени листьев на лице, а может быть, это «тени» чувств, сомнений, переживаний, испытываемых людьми? И не легкий ночной ветерок их колеблет, а волшебство любви пробуждает и человека, и природу, изменяя лик всего живого?

И, наконец, третья, кульминационная, строфа этого небольшого стихотворения завершает «сюжет», доведя движение лирической эмоции до ее высшей точки, когда сливаются воедино восторг любви и горечь неизбежного расставания (ведь уже «заря, заря!»), когда «и лобзания, и слезы» равно несут в себе и счастье, и печаль! Здесь также - в еще большей степени, чем раньше, - происходит взаимопроникновение, соединение двух миров - природы и человека. Художественно это достигается опять-таки возможностью многозначного прочтения и интерпретации едва ли не каждого слова и образа.

***Каковы эти интерпретации?*** «В дымных тучках пурпур розы» - это, конечно же, образ наступающего утра, восходящего солнца, окрашивающего горизонт пурпурным, ярко-красным цветом. В последней строке поэт сам подтверждает именно такое понимание метафоры: «И заря, заря!..». Но, как мы уже неоднократно убеждались, образ розы в русской поэзии традиционно ассоциируется с девушкой, и в данном контексте «пурпур ро-

---

<sup>35</sup> Интересно после завершения анализа предложить ученикам дополнить записанный ими рассказ - степень полноты первоначального и окончательного текста может послужить материалом для диагностики эстетического развития каждого.

зы» может быть понят и как метафора румянца на покрасневшемся от «лобзаний» «милом лице». Такую же двойную роль играет и эпитет «в дымных тучках», «добавляющий» в этот ассоциативный ряд еще и образ пламени, пожара любви. Так же многозначно может быть «расшифрован» и «отблеск янтаря». С одной стороны, это переход красного цвета в желтый, янтарный - по мере того, как солнце поднимается над горизонтом. В то же время «янтарь» - это традиционно капли слез, и как бы в подтверждение такого понимания в следующей строке появляется само слово «слезы»: «и лобзания, и слезы».

*В процессе анализа следует обязательно отметить «противоречие» между полным отсутствием глаголов (что и является общеизвестной отличительной чертой этого знаменитого стихотворения) и динамичностью, эмоциональной напряженностью стиха.* Принято считать (и обычно так и бывает), что именно глаголы придают динамизм любви, не только поэтическому тексту, что без глаголов нет действия, нет движения. *Но если предложить детям вчитаться в текст под этим углом зрения,* то окажется, что стихотворение наполнено движением! Это движение времени от вечера к «зарю», и это развитие лирического сюжета от «робкого дыханья» к страстным «лобзаньям». Соответственно это и изменение ритмического рисунка стиха: от спокойного, «тихого» повествования в первой строфе - до взволнованного, «задыхающегося» ритма в последней.

*Попробуем вместе с учащимися разрешить эту проблемную ситуацию и ответить на вопрос: почему при полном отсутствии глаголов стихотворение не кажется статичным? Как, какими художественными средствами достигается этот эффект все нарастающего напряжения, движения во времени и в поэтическом пространстве?*

Прежде всего это стихотворение, если внимательно его прочитать, буквально пронизано антитезами. Свет и тень, ночь и заря, робость и страсть, лобзания и слезы, счастье любви и печаль расставания - вот те «полюса», которые определяют лирическую энергию стиха.

Еще один прием - сочетание множества различного рода **повторов**. *Учащиеся легко их обнаружат.* Во-первых, это повтор на протяжении всего текста одной и той же синтаксической конструкции - назывного предложения. При этом несколько предложений разделяются не точками, а запятыми, и таким образом все стихотворение - это одно, на одном дыхании, а значит, быстро прочитанное сложносочиненное предложение! Той же художественной цели - усилению динамизма, эмоционального воздействия стиха - служат и повторы отдельных слов. Причем от начала к концу «степень» повторяемости возрастает вместе с эмоциональным напряжением: если во второй строфе это повторение **двойное** («свет **ночной**, **ночные тени**, **тени** без конца»), то в третьей эмоциональное напряжение доводится до предела **тройным** повтором союза «и», «дополненным» еще и повторением слова «заря» («и **заря**, **заря!**»). И наконец, это звукопись - аллитерации и ассонансы, повторы одних и тех же гласных и согласных звуков, как

бы аккомпанирующих происходящему: «р» и «л», передающие журчанье быстрого ручья, трудно произносимое тройное «р» в сочетании «пурпур розы», «отражающее» затрудненное, взволнованное дыхание влюбленных, спешащих насладиться последними минутами встречи.

Динамизм стиху придает и его неповторимый ритм, сама его музыка - сочетание четырехстопного хоря с совсем коротким и «быстрым» трех-сложным.

Таким образом, анализ художественной формы стихотворения на всех ее уровнях позволяет выявить тончайшие нюансы смысла, проникнуть в художественный мир поэта, всю жизнь искавшего Красоту и находившего ее в гармоническом слиянии человеческого и природного мира.

Предложенный нами принцип анализа позволяет рассмотреть стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» в широком и, может быть, несколько неожиданном *контексте* - в сопоставлении с художественным миром *классической восточной поэзии*.

На наш взгляд, основанием для этого служит прежде всего соединение в одном поэтическом тексте образов соловья и розы, как бы кольцом, в первой и последней строфе, «обрамляющих» стихотворение Фета. Ведь любому, кто хоть однажды держал в руках сборник лирических стихотворений любого восточного классика, известно, что «соловей и роза» - это наиболее распространенный в восточной поэзии образ - метафора любви и творчества во имя любви.

«Соловей, лишенный розы, умолкает, не поет...// Навои с тобой в разлуке птицей безголосой был», - читаем у узбекского классика Навои.

«Что мне пышных роз цветенье? Я безумный соловей,// - Верен я прекрасной розе, той, в которую влюблен», - пишет персидский поэт Джами.

«Соловей зари рассветной, пой над розой безответной!// В дальних чашах отзовется голос твой, и свист, и гром», - это строки великого Хафиза.

Казалось бы, что может быть общего между Востоком - и «певцом русской природы» Фетом? Не «натяжка» ли это, не искусственное ли сближение?

Да, конечно, «трели соловья» можно услышать и в российском саду. И розы, как известно, цветут не только на Востоке. Но когда **оба** эти образа, сами по себе нейтральные, «встречаются», «перекликаются» в одном тексте, да еще в стихотворении о любви, тогда ассоциации с восточной поэзией, думается, оправданны.

И не только роза и соловей пришли в стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» из восточной поэзии, но, может быть, ею же в какой-то степени подсказана и ассоциативно возникающая метафора «пожара любви», «пламени» всежигающей страсти («В дымных тучках пурпур розы»), о которой уже говорилось. «Я странником пустился в путь, чтоб **жар любви** во мне иссяк,// Но **пламя** все сильнее вздувал не то, что путь, а каждый шаг», - читаем у Навои; «Уходит злая, кого люблю я, мне оставляя одно **пыланье**.// И полыхаю я, словно **пламень**, и к тучам в дымке мой стон уходит», - у Саади.



Правомерными такие ассоциации делает сама творческая биография Фета. Мало кто знает, - а это в данном случае очень важно, - что Фет любил и знал восточную классику. Почти одновременно со стихотворением «Шепот, робкое дыханье...» он пишет цикл «Подражания восточному», в который вошло оригинальное стихотворение «Соловей и роза». Через много лет, в 1891 г. он снова возвращается к тому же мотиву в стихотворении «За горами, песками, морями...».

Более того, он перевел на русский язык целый цикл лирических стихотворений персидского классика Хафиза. Перевел настолько точно, проникнув в образную специфику, в национальную неповторимость поэтики, что один из его переводов до сих пор печатается не только в числе его собственных стихов, но и в сборниках произведений самого Хафиза!

Примечательно, что именно этот - наиболее близкий к оригиналу - перевод в то же время в каких-то своих деталях соотносится со стихотворением «Шепот, робкое дыханье...», написанным десятилетием раньше:

**В царство розы и вина - приди!**  
**В эту рощу, в царство сна - приди!**

Утиши ты песнь тоски моей:  
Камням эта песнь слышна! - Приди!

Кротко слез моих уйми ручей,  
Ими грудь моя полна, - приди!

**Дай испить мне здесь, во мгле ветвей,**  
**Кубок счастья до дна! - Приди!**

**Чтоб любовь дотла моих костей**  
**Не сожгла - она сильна! - Приди!**

Но дождись, **чтоб вечер стал темней!**  
Но тихонько и одна - приди!

Думается, нет сомнений в том, что восточная поэзия вошла в художественный мир Фета, отразилась в нем, наложила отпечаток на тематику и поэтику его оригинального творчества. Поэтому рассмотрение анализируемого стихотворения и в этом - восточном - контексте может не только расширить культурный кругозор учащихся, но и поможет им глубже постигнуть художественный мир великого русского поэта.

Конечно, этот контекст может быть востребован и освоен далеко не всеми. Видимо, это тот уровень, на который могут подняться учащиеся профильных гуманитарных классов, слушатели факультативных курсов и т.п. Кроме того, тема «Восточные мотивы в творчестве А. Фета» может

стать предметом самостоятельной исследовательской работы старшеклассников.

## Часть II. Поэзия 20 века

Как уже говорилось, обращение к творчеству А. Фета в немалой степени подготавливает учеников к восприятию поэзии 20 века, изучение которой требует особых аналитических умений, владения приемами ассоциативного анализа.

Программа по литературе 20 века для 11 класса настолько насыщена, перегружена материалом, что не приходится говорить о подробном монографическом изучении творчества даже самых крупных, «знАковых» фигур и тем более о тщательном анализе текстов. С другой стороны, сами эти тексты - как поэтические, так и прозаические, - часто настолько сложны и многозначны, что без глубокого, «многоступенчатого» анализа не может быть и речи об их адекватной, соответствующей авторскому замыслу интерпретации. Как разрешить это противоречие? Как успеть на крошечном пространстве времени, отведенного учебными планами, дать «юноше, обдумывающему житье», представление и о сложном, полном противоречий и трагических ситуаций литературном процессе, и о «жизни и судьбе» хотя бы самых известных художников слова России и русского зарубежья, и о закономерностях развития поэтического слова и образа, новых художественных открытиях и тенденциях?

Думается, единственно возможный путь - заинтересовать учащихся, вызвать у них стремление самим погрузиться в этот необъятный мир, постигнуть его законы и особенности. И, может быть, для достижения этой цели следует прежде всего дать им ключ к интерпретации сложных художественных текстов, научить понимать их смысловое «многослойное» богатство. Для этого совсем необязательно проанализировать в классе большое количество произведений, достаточно нескольких «типичных» образцов, анализ которых вызовет интерес и потребует напряженной работы ума и творческого воображения. Выбор конкретных текстов должен быть предоставлен учителю: каждый предложит своим ученикам то, что ему самому ближе и интереснее и в чем он, следовательно, сам достиг большего аналитического мастерства.

### 1. Образ Родины в поэзии С. Есенина (стихотворения «Неуютная жидкая лунность...» и «Спит ковыль. Равнина дорогая...»)

На первый взгляд, не требует особых усилий анализ лирики С. Есенина. Наоборот, она, кажется, ясна и понятна, близка к привычной уже поэтике 19 века. Однако нам хотелось бы предостеречь от прямого, однозначного ее понимания и показать возможности глубокого прочтения есе-

нинского текста на примере сопоставительного анализа двух достаточно известных стихотворений, относимых обычно к теме «Родина в поэзии С. Есенина».

Неуютная жидкая лунность  
И тоска бесконечных равнин, -  
Вот что видел я в резвую юность,  
Что, любя, проклинал не один.

По дорогам усохшие вербы  
И тележная песня колес...  
Ни за что не хотел я теперь бы,  
Чтоб мне слушать ее привелось.

Равнодушен я стал к лачугам,  
И очажный огонь мне не мил,  
Даже яблонь весеннюю вьюгу  
Я за бедность полей разлюбил.

Мне теперь по душе иное.  
И в чахоточном свете луны  
Через каменное и стальное  
Вижу мощь я родной стороны.

Полевая Россия! Довольно  
Волочиться сохой по полям!  
Нищету свою видеть больно  
И березам и тополям.

Я не знаю, что будет со мною...  
Может, в новую жизнь не гожусь,  
Но и все же хочу я стальнойю  
Видеть бедную, нищую Русь.

И, внимая моторному лаю  
В сонме вьюг, в сонме бурь и гроз,  
Ни за что я теперь не желаю  
Слушать песню тележных колес.

(май 1925)

\*\*\*

Спит ковыль. Равнина дорогая,  
И свинцовой свежести полынь.  
Никакая родина другая  
Не волеет мне в грудь мою теплынь.

Знать, у всех у нас такая участь,  
И, пожалуй, всякого спроси -  
Радуясь, свирепствуя и мучась,  
Хорошо ли живется на Руси?

Свет луны, таинственный и длинный,  
Плачут вербы, шепчут тополя.  
Но никто под окрик журавлиный  
Не разлюбит отчие поля.

И теперь, когда вот новым светом  
И моей коснулась жизнь судьбы,  
Все равно остался я поэтом  
Золотой бревенчатой избы.

По ночам, прижавшись к изголовью,  
Вижу я, как сильного врага,  
Как чужая юность брызжет новью  
На мои поляны и луга.

Но и все же, новью той теснимый,  
Я могу прочувственно пропеть:  
Дайте мне на родине любимой,  
Все любя, спокойно умереть!

(июль 1925)

Обычно эти стихотворения воспринимаются как противоположные по своему смыслу и служат доказательством неустойчивости, противоречивости мировоззрения Есенина. Созданные практически одновременно (в один и тот же 1925 год с интервалом в один месяц), они, действительно, отражают метания, сомнения поэта, его поиски своего места в «каменной» и «стальной» жизни новой России. В одном из них Есенин, кажется, вполне осознанно и уверенно прощается с «полевой Россией», с ее «лачугами» и нищетой и приветствует стальную «мощь ... родной стороны». В другом, написанном чуть позже, он снова тоскует по «отчим полям» и воспринимает «новью» как «сильного врага».

*Что же на самом деле ближе поэту - «Русь советская» или «Русь уходящая»? Насколько глубоки мучающие его противоречия? И - более*

**конкретно - действительно ли так уж противоположны по содержанию эти два стихотворения?**

На внешнем, поверхностном - декларативном - уровне все предельно просто и однозначно, противоречие несомненно. С одной стороны, «но и все же хочу я стальной видеть бедную, нищую Русь», с другой - «все равно остался я поэтом золотой бревенчатой избы». Вся художественная система в каждом из этих стихотворений концентрируется вокруг этих двух полюсов - Руси «бревенчатой» и Руси «стальной», причем на первый взгляд даются они под противоположными знаками: в одном случае поэт предпочитает «каменное и стальное», в другом - «поляны и луга».

**Можно предложить ребятам найти в этих двух стихотворениях прямые образные и словесные совпадения.** Выяснится, что их достаточно много, однако каждый раз одни и те же слова в различном художественном «обрамлении» обретают противоположный смысл - в соответствии с общим звучанием стихотворения.

Так, «**тоска** бесконечных равнин» преобразуется в словосочетание «равнина **дорогая**»; «**неуютная жидкая** лунность», «**чахоточный** свет луны» - в «свет луны, **таинственный** и **длинный**»; «**усохшие** вербы» оживают и «**плачут**», «тополя», которым было «**больно**» видеть «свою **нищету**», теперь ласково «**шепчут**». Если в одном случае поэт заявляет, что он «за бедность полей **разлюбил**» даже то прекрасное, что есть в родной природе («яблонь весеннюю вьюгу»), то в другом утверждает прямо противоположное: «**но никто** под окрик журавлиный **не разлюбит** отчие поля». И наконец «**равнодушен** я стал к **лачугам**, и **очажный огонь** мне **не мил**» опровергается столь же открытой, но контрастной по смыслу декларацией: «**все равно остался я поэтом золотой бревенчатой избы!**»

Точно так же меняется восприятие и художественное оформление другого полюса современного мира - **новой** Руси. В одном случае это «**мощь ... родной стороны**», которая «**мне теперь по душе**». В другом - та же «**новья**» воспринимается как «**сильный враг**», она «теснит», давит, («**новью той теснимый**»), вызывает мысли о смерти («дайте мне ... **спокойно умереть**»). Это «**чужая** юность брызжет новью на **мои** поляны и луга», и само сочетание «**брызжет новью**» вызывает определенную отрицательно окрашенную эмоцию: «**новью**» легко рифмуется с «**кровью**» и в сочетании с «брызжет» явно с кровью ассоциируется.

Однако если внимательно прочитать первое стихотворение, то становится ясно, насколько «натужно», искусственно это «воспевание» новой, «стальной» Руси, насколько чужда она поэту! Он будто заставляет себя принять, полюбить ее - и не может! **Обратите внимание детей** на то, что эта новая Русь у Есенина - безлика, «без - **образна**», соотнесена лишь со словосочетанием, употребленным в «неопределенном» среднем роде: «**через каменное и стальное** вижу мощь я родной стороны». Причем «жесткое» слово «стальное» повторяется даже дважды. А если и возникает какая-то определенность, то это не что иное, как отвратительный, грубый «**моторный лай**».

И, напротив, все, что касается Руси уходящей, - одухотворено, живет своей таинственной жизнью, несет на себе отсвет любви поэта. Он будто уговаривает сам себя разлюбить этот старый мир, «придумывает» самые неприятные эпитеты и определения («неуютная, жидкая», «тоска», «проклинал», «усохшие», «волочиться», «нищету», «бедную, нищую Русь»). Но сердцем, а не умом диктуется, из-под пера рвется совсем иное, - и появляется, и дважды повторяется «живой», противостоящий «моторному лаю» образ «тележная **песня** колес», и прекрасная поэтичная метафора «яблонь весенняя вьюга» никак не позволяет поверить, что поэт все это «разлюбил»! Вымученные декларации опровергаются самой поэтикой стихотворения, и анализ его формы, всей его образной, художественной системы позволяет нам проникнуть в подлинный, глубинный смысл текста.

Если попытаться более подробно проанализировать второе стихотворение, то окажется, что оно художественно гораздо более убедительно, здесь нет того противоречия между формой и содержанием, которое мы обнаружили в первом. Чувство Родины у поэта - выходца из деревни - естественно «прорастает» из чувства природы, которая, как всегда у Есенина, живет своей, но близкой к человеку жизнью (*пусть дети найдут свидетельствующие об этом олицетворения*: «спит ковыль», «плачут вербы», «шепчут тополя»). Слово «новь», «новый» трижды повторяется в стихотворении, и все три раза эта «родина **другая**», как уже говорилось, воспринимается как «**чужая**» и вызывает отрицательные эмоции и ассоциации. В то же время «родина **любимая**» - это «равнина **дорогая**», это «**теплынь**» в груди, это «**свежий**» запах полыни (заметим, что в данном случае эпитет «свинцовая», в противоположность «стальному», в сочетании со словом «свежесть» воспринимается просто как элемент цветовой гаммы и не вызывает отрицательных эмоций). И даже обыкновенная «бревёнчатая изба» окрашивается в столь любимый Есениным «**золотой**» солнечный цвет!

Примечательно, что в стихотворении «Неуютная жидкая лунность...» ни разу не прозвучало слово «родина», лишь «Россия» и «нищая Русь», в то время как здесь оно повторяется дважды, что также свидетельствует о глубинном неприятии поэтом наступающей на «отчие поля» каменной и стальной «нови».

Конечно же, мы не можем говорить о безусловности есенинских предпочтений и антипатий! Это стихотворение тоже отражает сложность и противоречивость внутреннего мира поэта: понятие «Родина» здесь вовсе не однозначно, не идиллически-прекрасно, оно складывается из объединения трех глаголов - «радуясь, свирепствуя и мучась», концентрирующих в себе, кажется, весь спектр национальной жизни на протяжении всей русской истории. Тем не менее, поэт на первое место все же ставит слово «радуясь» - и не отделяет себя от этой истории («знать, у **всех у нас** такая участь»).

Таким образом, сопоставительный анализ двух стихотворений С. Есенина позволяет предположить, что противоречия и сомнения поэта - лишь на уровне рациональных рассуждений, художественный же мир его - един

и целен, в нем несомненно предпочтение прекрасной и теплой «бревенчатой» Руси, несущей человеку свои муки, но и свои радости!

## 2. В глубины смыслов Б. Пастернака (стихотворение «Девочка»)

Выбирая из огромного массива русской поэзии 20 века тексты для подробного анализа, не обязательно обращаться лишь к произведениям хрестоматийно известным. Но в любом случае это должны быть стихотворения, несущие в себе какие-то наиболее характерные признаки поэтики своего времени, дающие возможность развить аналитические умения, «отточить» мастерство анализа.

На наш взгляд, одним из таких текстов может стать стихотворение **Б. Пастернака «Девочка»**. С одной стороны, оно достаточно сложно, многозначно, и проникновение на эти - все более глубокие - уровни значений поднимает ученика на более высокие ступени владения анализом. С другой - оно несет в себе одну из важнейших особенностей поэтики именно 20 века - соотнесенность с «чужим словом» (причем с произведением знакомым, ранее подробно проанализированным), и это не просто найденная нами ассоциация, предложенный нами контекст, а «диалог», осознанно «сконструированный» самим автором. В то же время его «сюжет» дает возможность соотнести текст и с произведениями нашего времени, то есть проследить «диалог» времен уже на ином, не зависящем от автора уровне. И, наконец, это стихотворение очень характерно для творческого почерка самого Б. Пастернака, и анализ его, наряду с обращением к другим - более известным - шедеврам, позволит прикоснуться к «тайне» его неповторимого художественного мира.

Ночевала тучка золотая  
На груди утеса-великана

Из сада, с качелей, с бухты-барахты  
Вбегает ветка в трюмо!  
Огромная, близкая, с каплей смарагда  
На кончике кисти прямой.

Сад застлан, пропал за ее беспорядком,  
За бьющей в лицо кутерьмой.  
Родная, громадная, с сад, а характером -  
Сестра! Второе трюмо!

Но вот эту ветку вносят в рюмке  
И ставят к раме трюмо.  
Кто это, гадают, глаза мне рюмит  
Тюремной людской дремой?

(1919)



В этом стихотворении очень трудно определить полярные по вызываемой эмоции художественные полюса (на наш взгляд, это могут быть два «состояния» ветки: живая - и сломанная, стоящая в рюмке). Поэтому сначала *предложим ученикам просто выделить основные - ключевые - образы этого стихотворения*, на которых «держится» вся его художественная система. Видимо, это будут **«ветка», «трюмо» и «сад»**. Они тесно связаны друг с другом, но при этом каждый из них предельно многозначен, несет на себе сложную смысловую и эмоциональную нагрузку и, следовательно, должен быть интерпретирован, как-то «расшифрован». Вот здесь-то возможен единственный путь анализа - ассоциативный, лишь ряды ассоциаций, возникающие при осмыслении каждого образа, могут помочь понять заложенный в нем смысл.

Главная «героиня» стихотворения - конечно же, **«ветка»**. *Предложим детям «вглядеться» в нее, пофантазировать, представить себе, как она красовалась на кусте*. Возможно, это был куст сирени - и это «огромная», даже «громадная» цветущая ветка, не случайно же здесь упоминается «кисть». *Уточним по словарю*, что смарагд - это изумруд, а значит, «капля смарагда» на ней - зеленая: видимо, это роса на листьях, а может быть, недавно прошел дождь и покрыл куст сирени изумрудными каплями...

Ветка, будто живая, **«вбегают»** «из сада» «в трюмо», то есть куст, на котором она красуется, отражается в каком-то зеркале. Оно стоит, конечно же, не в саду, а где-то в доме или на террасе, но так, что сад в нем хорошо виден.

Заметим, что «ветка» не просто живая: олицетворение «вбегают» дополняется подробной характеристикой, которая все больше лишает «ветку» примет природных, растительных и все больше приближает ее к миру человеческого. Она вбегают «с качелей», на которых будто бы качалась; она обладает своим ярким, неповторимым характером. *(Снова у ребят есть возможность пофантазировать - и обосновать свои фантазии текстом)*. *Представление о «характере» ветки складывается у читателя из ассоциаций*, вызываемых словами «с бухты-барухты», «беспорядком», «кутерьмой». Выражение «бьющей в лицо» дополняет ассоциативный ряд еще и образом ветра (обычно «ветер бьет в лицо»). В соотнесении с названием «Девочка» возникает образ молодого, веселого, озорного, счастливого существа, заражающего всех окружающих своей бьющей через край энергией.

Однако *композиционно стихотворение четко делится на две части*, и во второй (третья строфа), начинающейся с противительного союза «но», образ «ветки» разительно меняется: «Но вот эту ветку вносят в рюмку», то есть ее сломали, оторвали от родного цветущего куста, поставили в «рюмку», и этот новый - «людской» - мир ассоциируется с «дремой» (сном), «рамой» (чем-то несвободным, ограниченным определенными рамками), более того - с тюрьмой («тюремной ... дремой»). В этом мире

ветка лишается всех тех веселых и радостных примет, которыми была наделена в первой части стихотворения. Глядя в зеркало, она не узнает саму себя: «Кто это, гадают...». Просторечное «рюмить» («плакать», «хныкать»), созвучное «рюмке», «раме» и «тюрьме» (**обратим внимание и на звукопись** - какофонию «рычащих» «р», «тр», «др»), дополняет этот новый - отрицательный - эмоциональный фон.

**Что же означает этот меняющийся у нас на глазах образ? Для чего понадобился он автору?**

«Верхний», простейший смысл стихотворения прочитывается достаточно легко: сломали, уничтожили природную красоту, может быть, даже убили, - во всяком случае заключили в «тюрьму» «рюмки» живую частицу земного бытия.

Однако уже возникшая в начале стихотворения и подсказанная его названием («Девочка») ассоциация позволяет говорить и о **более глубоком смысле этого образа**: может быть, речь идет не просто об уничтожении частички природы, но и о чьей-то погубленной судьбе? Неопределенное «вносят в рюмку» заставляет лишь гадать о том, кто виноват в случившемся...

Более того, если мы обратим внимание на то, что это стихотворение вошло в книгу Пастернака «Сестра моя жизнь», то ассоциативный ряд «близкая» - «родная» - «а характером - сестра!» - позволит **расширить образ ветки до философских очертаний**: это **сама жизнь**, радостная и счастливая в своих свободных проявлениях, замирает, засыпает, иссыкает при любой попытке ввести ее в какие бы то ни было рамки и ограничения!

Образ ветки, как бы мы его ни интерпретировали, не исчерпывает содержания этого небольшого, но очень емкого, многозначного стихотворения. Как уже говорилось, он существует в сцеплении с другими, не менее важными по смыслу образами.

«Ветка» отражается в «трюмо», и этот образ также многозначен, требует «расшифровки» и интерпретации.

Образ зеркала в искусстве очень распространен и всегда символичен. **Можно предложить ученикам вспомнить все встречавшиеся им в литературе и живописи «зеркала»** - здесь будет и «Алиса в зазеркалье», и «Свет мой, зеркальце, скажи...», и многое, многое другое.

Зеркало - это всегда отражение, всегда «иная», отличная от настоящей, реальность. И, может быть, если «ветка» - это «жизнь», то «трюмо» - это «**зеркало искусства**? Такая догадка поддерживается ассоциативным рядом, возникающим вокруг образа «кисти **прямой**» «с каплей... на кончике» - не кисть ли это художника, пытающегося отразить жизнь?

Но в «Девочке» трюмо не только отражает, оно - лишает свободы: именно с трюмо соотносятся в третьей строфе образы «рамы» (то есть границы свободного пространства) и «тюрьмы». Отраженная в трюмо, ветка страдает и гибнет, искусство - бессильно, художник обречен вечно искать

тайну «живого» отражения... Такая интерпретация позволяет рассматривать это стихотворение в контексте важнейшей, **прошедшей через все творчество Пастернака темы «художник и жизнь», «поэт и время».**

Еще один, также важный для поэта смысл образа «трюмо» становится ясен *в контексте других стихотворений Пастернака* этого периода, в частности, в сопоставлении со стихотворением, которое так и называется «Зеркало» и входит в тот же сборник «Сестра моя жизнь». Примечательно, что в рукописном автографе от текста этого стихотворения поэт провел стрелочку к «Девочке», обозначив тем самым прямую смысловую связь этих двух произведений.

В «Зеркале» - та же образная и ассоциативная цепочка: «Дорожкой в сад, в буреломе и хаосе **к качелям бежит трюмо**». Стремясь навстречу саду, «трюмо» - так же, как и в «Девочке», - противопоставляет его свободе и «хаосу», хочет, но не может слиться воедино с его живой жизнью. Если сад олицетворяет собой движение (он «бежит на качели, ловит, салит, трясет...»), то трюмо становится символом чего-то застывшего, «стеклянно-го» («казалось бы, все коллодий залил»), непробиваемого: трижды повторяются в разном контексте строки «Огромный сад тормозится в зале, в трюмо - **и не бьет стекла!**»

Однако в «Зеркале» образ «трюмо» этой ассоциацией с искусством не ограничивается и получает еще одно, не менее важное значение. *Какую же еще роль отводит ему автор, возвращаясь к нему и варьируя от стихотворения к стихотворению?* Ответ - в одной из строф того же «Зеркала»:

Души не взрывать, как селитрой залежь,  
Не вырыть, как заступом клад.  
Огромный сад тормозится в зале,  
В трюмо - и не бьет стекла!

Если такую интерпретацию перенести на стихотворение «Девочка», то **образ трюмо получит дополнительные оттенки:** это душа человеческая, не замечающая бьющей ключом жизни, замкнувшаяся в самой себе, а потому не только мертвая, но и убивающая все окружающее, заключающая живую жизнь в мертвые рамки.

Наконец, следует обратиться и к образу «сада», также встречающемуся во многих стихотворениях Б. Пастернака. В «Девочке» это своего рода фон действия, это «родина» ветки-девочки, где ей жилось легко и привольно. Но совсем иной смысл обретает этот образ, *если рассмотреть его опять-таки в более широком контексте.* В «Зеркале», как мы видели, образ этот получает важную смысловую нагрузку, олицетворяя жизнь и движение, противопоставляя мертвой неподвижности «трюмо». Но в том же

сборнике «Сестра моя жизнь» есть **стихотворение «Плачущий сад»**, в котором образ сада напрямую соотносится с лирическим героем цикла:

Ужасный! - Капнет и вслушается:  
Все **он** ли один на свете.  
Мнет ветку в окне, как кружевце,  
Или есть свидетель.

.....

К губам поднесу и прислушаюсь:  
Все **я** ли один на свете,  
Готовый навзрыд при случае,  
Или есть свидетель.

При таком понимании образа сада, при отождествлении его с лирическим героем (для Пастернака он фактически равен автору) оказывается, что «Девочка» - это еще и стихи об одиночестве, о покинутом «саде», из которого исчезла жизнь-«ветка», а может быть, и любовь... И ему остается лишь тихо плакать и вспоминать (*юные читатели снова могут мысленно нарисовать картину «одинокого» сада, где «смарагды» на кустах будут уже каплями слез, где кисти цветов уже не радуют, а лишь напоминают об утраченном счастье...*), в то время как «ветка» страдает и плачет в каком-то ином - «зазеркальном» - мире.

*Можем ли мы увидеть такое значение образа «сада», исходя только из текста самой «Девочки»?* Вопрос очень трудный, и ответить на него смогут лишь те, кто обратит внимание на эпиграф стихотворения. На первый взгляд, он никак не соотносится с основным текстом. На самом же деле это «чужое» - лермонтовское - слово несет в себе важную содержательную функцию, и ассоциация, подсказанная эпиграфом, помогает проникнуть, может быть, в главный, наиболее важный для автора смысл. Лишившись «ветки», «сад» остается таким же одиноким и несчастным, как и «утес», покинутый веселой «тучкой». *Разница, однако, в том, что «тучка» была свободна в своем выборе, она сама «умчалась» в беспредельность вольного пространства, в то время как «ветку» сломали, сгубили иные, внешние силы.*

Так обращение к стихотворению «Девочка» позволяет продемонстрировать школьникам один из важнейших художественных приемов в поэзии 20 века - «диалог» текстов разных авторов и периодов, так называемый «интертекст». «Погружение» в этот «диалог», его осмысление позволяет глубже понять основной текст и, может быть, открыть какие-то новые грани в произведении давно известном.

Анализируя «Девочку», нельзя не задаться вопросом: *где же в этом лирическом стихотворении авторское «Я», каково отношение самого поэта к каждому из «расшифрованных» нами ключевых образов?*

Ответ на этот вопрос достаточно сложен. Прежде всего, как уже говорилось, несомненно «совпадение» лирического героя с одиноким, плачу-

щим» «садом». Однако если интерпретировать «трюмо» как символ искусства, то, следовательно, и в этом образе можно обнаружить немаловажную часть авторского «Я», стремящегося «поймать» приметы окружающего мира своей «кистью» и отразить их в зеркальной «раме» поэзии. И, наконец, лексический ряд «близкая», «родная», «сестра» - связывает автора и с самой «веткой»! Не случайно «ветка» - это «второе трюмо»: может быть, это второе «Я» поэта, та половина его души, которая еще не застыла, которая сама является частью «жизни» большого мира?

Так в сложном переплетении ассоциаций, догадок, рассуждений постигается глубокий и многозначный смысл стихотворения, анализ которого, как и любого произведения 20 века, требует определенной подготовки, немалых творческих и интеллектуальных усилий.

### 3. «Звезда» и «Хаос» И. Бродского

Обращаясь к поэзии второй половины 20 века, нельзя пройти мимо творчества И.Бродского, в трагической и звездной судьбе которого отразились противоречия российской истории, а в поэзии - закономерности развития русской и мировой культуры.

Мы предлагаем обратиться к известному стихотворению «21 декабря 1971 г.»: на наш взгляд, оно не слишком сложно для анализа, и в то же время в нем достаточно ярко представлены особенности поэтического почерка И.Бродского.

В Рождество все немного волхвы.  
В продовольственных слякоть и давка.  
Из-за банки кофейной халвы  
производит осаду прилавка  
грудой свертков навьюченный люд:  
каждый сам себе царь и верблюд.

Сетки, сумки, авоськи, кульки,  
шапки, галстуки, сбитые набок.  
Запах водки, хвои и трески,  
мандаринов, корицы и яблоч.  
Хаос лиц, и не видно тропы  
в Вифлеем из-за снежной крупы.

И разносчики скромных даров  
в транспорт прыгают, ломаются в двери,  
исчезают в провалах дворов,  
даже зная, что пусто в пещере:  
ни животных, ни яслей, ни Той,

над Которою — нимб золотой.

Пустота. Но при мысли о ней  
видишь вдруг как бы свет ниоткуда.  
Знал бы Ирод, что чем он сильней,  
тем верней, неизбежнее чудо.  
Постоянство такого родства —  
основной механизм Рождества.

То и празднуют нынче везде,  
что Его приближенье, сдвигая  
все столы. Не потребность в звезде  
пусть еще, но уж воля благая  
в человеках видна издали,  
и костры пастухи разожгли.

Валит снег; не дымят, но трубят  
трубы кровель. Все лица как пятна.  
Ирод пьет. Бабы прячут ребят.  
Кто грядет — никому непонятно:  
мы не знаем примет, и сердца  
могут вдруг не признать пришлеца.

Но, когда на дверном сквозняке  
из тумана ночного густого  
возникает фигура в платке,  
и Младенца, и Духа Святого  
ощущаешь в себе без стыда;  
смотришь в небо и видишь — звезда.

Январь 1972

Очевидно, при первом же прочтении этого поэтического текста учащиеся обратят внимание на *особенности организации в нем пространственно-временных отношений* – то есть хронотопа. С одной стороны, *время* действия точно обозначено в самом названии произведения: речь идет о праздновании рождества в 20 веке – в 1971 г. Однако то же самое грамматическое настоящее время употреблено и в описании событий двадцативековой давности: «...и не видно тропы в Вифлееме», «...пусто в пещере: ни животных, ни яслей, ни Той, над Которою – нимб золотой», «Ирод пьет. Бабы прячут ребят» и т.д.

Еще в большей степени стираются границы *пространства*: в одной строфе, едва ли не через запятую в перечислении примет великого праздника Рождества соседствуют декабрьская слякоть, предпраздничная давка в продовольственных магазинах современного города – и тропа в древний

Вифлеем; провалы дворов, где сегодня исчезают спешащие к праздничным столам люди, – и священная пещера, в которой родился Христос.

Наконец, сосуществуют во времени и пространстве *действующие лица* стихотворения. Это и наши современники - обобщенное «все», «мы», «человеки» (поразительно точна эта неправильная грамматическая форма: не абстрактные, безликие «люди», а именно «человеки» - множество неповторимых личностей, каждая из которых ищет в себе «и Младенца, и Духа Святого»). И рядом - мифологические персонажи библейского сюжета: «волхвы», «пастухи», «Ирод».

Это намеренное смешение прошлого и настоящего, высокого и низкого ярче всего проявляется в лексике стихотворения. Если взять за «точку отсчета» понятия «святое» и «обыденное», то очень легко *выстроить стилистически контрастные лексические цепочки, относящиеся к каждому из этих полюсов.*

С одной стороны, это высокая библейская лексика: дважды повторенное ключевое слово «Рождество», «Младенец», «Дух Святой», а также «волхвы», «царь», «тропа в Вифлеем», «дары» «пещера», «нимб золотой», «свет», «чудо», «воля благая» и, наконец, вбирающее в себя этот лексический ряд слово «звезда», четко воспринимаемое в данном контексте как путеводная звезда Вифлеемская во всем ореоле ее многозначных ассоциаций.

Однако в то же время большую часть стихотворения составляет лексика нейтральная, разговорная или книжно-канцелярская («производят осаду прилавка», «механизм Рождества»), а иногда нарочито заниженная, подчас даже грубая: «давка», «груда свертков», «навыюченный люд», «авоськи», «запах водки», «ломаются в двери» и т.д. Все это передает никчемность и безрадостность современной суетливой жизни, в неразберихе которой забывается сама причина, сама суть великого таинства и торжества.

Той же цели служит и **синтаксис**: это очень характерная для поэтики Бродского бесконечная последовательность, как бы нанизывание на единую художественную нить назывных и безличных предложений с множеством однородных членов, в перечислении которых опять-таки теряется, тонет основное действие стихотворения.

Если на одном полюсе мы обозначили как ключевое – слово «звезда», то противостоят этому символу чуда и света слова «хаос» во второй строфе и особенно - «пустота» - в четвертой. Слова, воплощающие в себе и состояние, и оценку происходящего на втором, «земном» полюсе стихотворения. Когда длинное перечисление предметных, бытовых признаков благополучия земной жизни (халва, мандарины и т.д.) прерывается отвлеченным словом «пустота», стоящим особняком, в нераспространенном назывном предложении, - контраст между высоким и низким, земным и небесным становится особенно явственным.

Однако при внимательном перечитывании стихотворения возникает вопрос: *почему же высокое и низкое здесь так близко соседствуют*, может быть, даже не столько противостоят, сколько сосуществуют, перечис-



ляются через запятую, не только в одной строфе, но подчас и в одном предложении? Почему в едином времени и пространстве «**все** немного волхвы», «**каждый** сам себе царь и верблюд», а «разносчики скромных даров», ассоциирующиеся с мудрыми волхвами, – «в транспорт **прыгают, ломаются** в двери»? Почему даже элементы библейского сюжета стилистически нарочито снижаются, осовремениваются? («Ирод **пьет, бабы прячут ребят**»)? Зачем автор «перепутал», перемешал приметы пространства и времени?

Думается, в этой стилевой особенности, в этом смешении высокого и низкого на уровне лексики и тематики как раз и заключается смысловое ядро стихотворения. Библейский сюжет тем и велик, что – вечен. И противостоят друг другу в стихотворении не прошлое и настоящее, а сиюминутное и вечное, земное и небесное, хаос и суэта повседневной жизни – и «воля благая», глубинный свет в душе каждого вчера, сегодня и во все времена: «И Младенца, и Духа Святого ощущаешь **в себе** без стыда».

Интересно, что, при таком «перемешивании» высокого и низкого на уровне лексики и стиля, в стихотворении, тем не менее, есть четкое **движение поэтической мысли**, и направлено оно **снизу вверх**, от земли к небу. При этом каждый смысловой полюс имеет свою кульминацию, свое композиционное завершение.

В первой части действие происходит на земле (даже символический Путь в Вифлеем – это земная **тропа**), эта низменная суэта беспцельна – «**не видно** тропы в Вифлеем», - и завершается «земная» часть стихотворения символическим словом «**пустота**».

Переломным моментом текста становятся противительный союз «но» сразу после слова «пустота» и наречие «вдруг», активно вводящее второй – высокий мотив «света», «чуда», Рождества. И дальнейшее движение стиха постепенно меняет эмоциональный знак, а поэтический взгляд поднимается к небу - навстречу второму, высокому символу: последним, ударным в стихотворении оказывается слово «**звезда**». И если «тропы в Вифлеем» было «не видно», то здесь уже не просто «смотришь в небо», но «**и видишь** – звезда».

Может быть, кто-нибудь из детей сумеет пойти еще глубже и скажет, что «пустота» здесь – это точка отсчета и еще одного направления движения: Дороги не только **ввысь** – к Небу, к Богу, но и - **вглубь**, от поверхностной пустоты бытия - к сущностным основам бытия. Постепенно спадает с души поверхностная, необязательная шелуха повседневности. И образовавшаяся в душе пустота наполняется - сначала предощущением чуда («воля благая»), а затем – звездным светом истины.

Поначалу – в четвертой строфе – это еще «свет ниоткуда», лишь абстрактное, неопределенное предчувствие чуда. В следующей – пятой – строфе это уже «воля благая **в человеках**», и «костры», которые «пастухи разожгли», как бы подхватывают, усиливают, развивают мотив света и человеческого тепла. В шестой строфе впервые в стихотворении появляется личное местоимение «мы», в котором как раз и объединяются простран-

ство и время, включающие в себя и тех, кто празднует сегодня, и тех, кто жил во времена Ирода. И, наконец, в заключительной части стихотворения «И младенца, и Духа Святого ощущаешь в себе...» - движение образа логично завершается в душе человеческой, а неопределенно-личная форма придает этому образу максимально широкое наполнение: это и сам лирический герой, и любой его современник, и древние волхвы и пастухи, и даже несчастные «бабы», которые из века в век «прячут ребят» от злых сил земной жизни.

Следует заметить, что в этом стихотворении есть и еще один смысловой пласт, который позволяет вывести его проблематику на максимально широкий – философский – уровень. Казалось бы, вся образная система, связанная с библейской символикой, подсказывает лишь этот, религиозный, аспект анализа. Но на наш взгляд, в четвертой строфе стихотворения «Ирод» и «чудо», также восходящие к библейскому сюжету, трактуются самим поэтом более широко – как вечно противостоящие друг другу Зло и Добро вообще, в философском смысле этих понятий. Не случайно именно в этой строфе автор как бы вмешивается в ход исторического – и поэтического – сюжета, комментирует его, предвзято заключительное появление «Младенца и Духа Святого»:

Знал бы Ирод, что **чем он сильнее,**  
**тем верней, неизбежнее чудо.**  
Постоянство такого родства —  
основной механизм Рождества.

Вечное и нерасторжимое «родство» Чуда и Злодейства, диалектика Добра и Зла – на уровне как «низкого», так и «высокого» - вот еще один смысловой пласт этого стихотворения, еще один урок жизни, получаемый учениками при его анализе.

#### **4. «Вольная птица» ассоциаций** *(поэзия И. Жданова)*

Пройдя по различным ступеням сложности текстового анализа, хотелось бы обратиться и к поэзии 1980-1990-х гг.

Творчество **И. Жданова**, на наш взгляд, талантливо отражает тенденции современного художественного развития, движения русского поэтического слова по пути его усложнения и обретения все новой смысловой наполненности.

Когда умирает птица,  
В ней плачет усталая пуля,  
Которая так хотела  
Всего лишь летать, как птица.

*О чем это четверостишие*, которое представляет собой *законченное стихотворение*? Возможности интерпретации здесь, кажется, безграничны, и учащиеся 11 класса наверняка предложат вам множество вариантов. В любом случае речь идет не о конкретных «пуле» и «птице», а о столкновении живого и неживого, жизни и смерти, может быть, и о несбыточности человеческих желаний, о вечном конфликте добра и зла и их вечной диалектической нерасторжимости. Это стихотворение - яркий пример многозначности современной поэзии, возможности наполнить авторский образ максимально широким - для каждого своим - содержанием. Вот еще одно, более «традиционное» стихотворение И. Жданова:

Мелкий дождь идет на нет,  
окна смотрят сонно.  
Вот и выключили свет  
в красной ветке клена.  
И внутри ее темно  
и, наверно, сыро,  
и глядит она в окно,  
словно в полость мира.  
И глядит она туда,  
век не поднимая, -  
в отблеск Страшного суда,  
в отголосок рая.  
В доме шумно и тепло,  
жизнь течет простая.  
Но трещит по швам стекло,  
в ночь перерастая.  
Это музыка в бреду  
растеряла звуки.  
Но кому нести беду,  
простирая руки?  
И кому искать ответ  
и шептать при громе?  
Вот и все. Погашен свет.  
Стало тихо в доме.

(80-е гг.)

Это стихотворение интересно для нас тем, что здесь также в качестве *ключевого образа* выступает «ветка», и сопоставление с «Девочкой» Б. Пастернака позволит проследить не только разницу индивидуальных поэтических подходов к одному и тому же образу, но и движение образа во времени, а точнее - движение самого времени.

При желании не слишком трудно *восстановить «сюжет» стихотворения* Жданова: клен растет возле дома, его ветка «заглядывает» в освещенное окно, затем свет в доме гаснет. «Вот и все», - как бы подводит итог сам автор.

Однако текст опять-таки дает множество возможностей для «додумывания», интерпретации, «расшифровки». Прежде всего здесь легко вычлениваются два образных центра: **«ветка» и «дом»**.

*Попробуем «вглядеться» в «ветку», и мы догадаемся, что «красная» она - потому что на дворе осень («мелкий дождь идет на нет»)*, и все стихотворение, таким образом, с самого начала окрашивается в печальные осенние тона. Сама ветка - тоже напоминает чей-то неуютный дом, в котором «темно и, наверно, сыро», - отрицательные ассоциации, связанные с веткой, расширяются, усиливаются, все больше соотносятся с человеческой жизнью.

Казалось бы, «дом» эмоционально противостоит «ветке»: **«в доме шумно и тепло, жизнь течет простая»**, это теплая (ассоциативно - «медвежья») «**полость** мира», и поэтический конфликт поначалу воспринимается как традиционное противопоставление «дома» - и всего, что вне его (обычно в русской литературе вторая часть этой образной «пары» - «дорога»). Однако если проанализировать образ «дома» у Жданова, то окажется, что в нем не только «отголосок **рая**», но и - одновременно! - «отблеск **Страшного суда**». И бытовое действие «погашен свет» в этом контексте воспринимается как **символическое**: жизнь ушла, «стало тихо в доме».

На этом эмоциональном фоне все более трагическим становится образ «ветки» - он уже воспринимается как образ человека, одинокого и беспомощного, обитающего в темном, страшном мире. Нагнетание выразительных тропов: *оксюморона* «шептать ... при громе», *олицетворения* «но кому нести беду, простирая руки», наконец, страшной в своей беспощадности *метафоры* «это музыка в бреду растеряла звуки» (если уж музыка лишается своей сути - звуков, то это и вправду конец света!) - все это максимально усиливает трагический пафос стихотворения.

Интересно, что и у Жданова появляется знакомый нам образ: **«стекло»** окна, разделяющее мир на две части. Здесь это не зеркало, оно ничего не отражает, сквозь него видна жизнь внутри дома. Более того, здесь оно **«трещит по швам»**, бьется и, казалось бы, два мира могут слиться воедино. Они и сливаются, - но **«в ночь перерастая»!** Анализируя стихотворение, мы понимаем, что противостоят друг другу здесь не «дом» и «ветка», а **«свет» и «тьма»**. «Свет» - «погашен», борьба между светом и тьмой заканчивается победой «ночи». Мироощущение поэта конца 20 века окрашивает его художественный мир в темные, трагические тона - еще более пессимистичные, чем в творчестве его предшественников.

## Заключение

Итак, мы прошли длинный и, может быть, для кого-то нелегкий путь по ступеням поэтического анализа. Очень хочется надеяться, что наш скромный труд хоть в малой степени поможет учителям решить наболевшую проблему обучения анализу поэтического текста и приобщения юного поколения к чуду русской поэзии.

Автор будет благодарна тем учителям, кто, приняв предложенные подходы, сделает следующие шаги в разработке алгоритма анализа поэтического текста и технологий его применения, поможет усовершенствовать алгоритм, а также поделится с нами результатами своей педагогической деятельности в данной области.