

РАЗДЕЛ П. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К УРОКАМ В СТАРШИХ КЛАССАХ

Глава 1. Стихотворение В. Брюсова «Сонет к форме»: анализ лирического текста в аспекте литературного направления

Значимость аналитической работы школьников с художественным текстом, необходимость постижения словесно-художественного произведения в его формально-содержательном единстве не подвергается сомнению в современной методике преподавания литературы. Однако вопрос о том, как анализировать, по-прежнему остаётся актуальным, тем более если учитывать тот факт, что единой, раз и навсегда данной схемы анализа не существует, так же как не существует и единой теоретической модели художественного произведения.

Вариант анализа лирического текста с эстетических позиций литературного направления может быть использован при изучении поэзии серебряного века в одиннадцатом классе. На завершающей ступени школьного литературного образования современные программы во главу угла ставят категорию литературного процесса, в связи с чем учащиеся должны овладеть такими понятиями, как «литературное направление», «литературное течение». Именно литературный процесс серебряного века, часто и небезосновательно представляемый как острая борьба, смена и взаимовлияние литературных течений и направлений, является благодатной почвой для этих целей. Как правило, в учебниках достаточно полно представлен материал, раскрывающий историю, эстетические принципы символизма, акмеизма, футуризма и имажинизма, а также особенности творчества того или иного поэта-представителя того или иного направления. Однако практика (в том числе и вузовского преподавания) показывает, что в сознании учащихся признаки и принципы литературных направлений не связаны с конкретным литературным материалом, учащиеся зачастую неспособны самостоятельно осмыслить, как эстетические принципы литературного направления реализуются в поэтической прак-

тике. Особенно сложен в этом отношении символизм, и наиболее распространённая ошибка при анализе символистского текста такова: если текст символистский, значит в нём используются символы. Разумеется, при том, что использование символа – родовая черта всякого искусства вообще, подобная ветвь рассуждений является заведомо тупиковой. Для того чтобы помочь учащимся разобраться в принципах, признаках, декларациях и теориях символизма, мы предлагаем так называемый «направленческий» (Д.М. Магомедова) анализ текста, в процессе которого последовательно раскрывается реальный механизм функционирования эстетических принципов символизма в конкретном поэтическом тексте.

Приступая к анализу, целесообразнее всего обратиться к заглавию. Заглавие брюсовского стихотворения указывает на жанрово-композиционные его особенности, прежде всего, а также помогает «расшифровать» и более глубокие «смысловые коды» [2, с. 107], определить связь с литературной традицией. Первый элемент заголовка отчётливо проявляет одну из важнейших черт символистской поэтики в стихотворении – «сознательное экспериментаторство» [1] в области строфики. М.А. Гаспаров отмечает, что «строфы, на которые предыдущая эпоха не обращала никакого внимания, ограничиваясь привычными четверостишиями с перекрестной рифмовкой, стали предметом сознательного экспериментаторства: изобретались новые, порой очень сложные, воскрешались старые. Если в 1890-х годах даже Вл. Соловьев, переводя сонеты Данте, спокойно разрушает их традиционную форму, то к 1917 г. безукоризненные сонеты становятся обязательной принадлежностью чуть ли не каждого стихотворного сборника. Вяч. Иванов, Волошин и Брюсов пишут сложнейшие венки сонетов, Бальмонт выпускает целую книгу сонетов, Сологуб и Рукавишников — книги триолетов, Брюсов заполняет целый раздел книги французскими балладами, Бальмонт (в книге, изданной уже за границей) — итальянскими секстинами: русская поэзия заявляет о своем включении в общеевропейскую стиховую традицию» [1]. Помимо этой традиции заголовки отсылает и к традициям предшествующей русской литературы. Так, заглавия типа «жанровое обозначение+сущ. в Д.п.» встречаются в поэзии начала XIX века: И.П. Пнин «Послание к Бережинскому»

(1802), И.М. Борн «Ода к истине» (1802), хотя более характерна для заглавий XIX века самостоятельная предложная форма дательного падежа без жанрового обозначения, поскольку в данном случае сама эта форма и есть знак жанра, а именно послания: А.И. Тургенев «К отечеству» (1802), А.Ф. Мерзляков «К друзьям» (1803), А.С. Пушкин «К Чаадаеву» (1818). Таким образом, синтаксическое строение заголовка придаёт ему несколько архаическое звучание, при восприятии ассоциирующееся с малоупотребительным, редким, и в итоге – необычным.

При анализе лексического состава заглавия стихотворения отмечаем, что традиционно сонет трактуется как «твёрдая строфа», «твёрдая жанрово-строфическая форма», «каноническая форма», и здесь мы наблюдаем соответствие рамы и основного текста – перед нами один из канонических вариантов сонета с двумя катренами охватной рифмовки и двумя терцетами с рифмовкой cdc ddc. Слово «форма» имеет 9 значений [5], и как минимум четыре из них активно включаются в смыслообразование текста (как заголовочного, так и основного):

- способ существования содержания, неотделимый от него и служащий его выражением;
- внешнее очертание, наружный вид предмета;
- совокупность приёмов и изобразительных средств художественного произведения;
- установленный образец чего-нибудь.

Проследим, как реализуется принципиальная многозначность символистского образа в заголовке. Во-первых, очевидно, что категория формы применима к явлениям как материального, так и духовного мира, следовательно, есть основания прогнозировать развитие этих направлений в основном тексте. Во-вторых, сонет – это словесно-художественная форма, следовательно, акцент в стихотворении будет сделан именно на произведениях словесного искусства. В-третьих, сонет – каноническая форма, то есть «установленный образец», следовательно, в авторском плане – создание образца, установление канона нового искусства (а символизм ставил себе эту задачу).

Таким образом, двойной акцент на форме, возводит её в абсолют – «форма к форме» – и актуализирует формулу чистого искусства: «искусство для искусства», параллельно

отсылая к традиции Тютчева и Фета, которых сами символисты объявили предтечами символизма. Акцент на художественной форме актуализирует магистральную для символистов тему – тему искусства, а акцент на словесно-художественной форме раскрывает одну из основополагающих стратегий символистского творчества – создание нового поэтического языка, одним из средств которой является возрождение и переосмысление традиций.

Обращаясь к анализу основного текста, следует постоянно держать в поле зрения потенциал заглавия, то есть то, каким образом будут реализованы в стихотворении основные его смысловые тенденции. Композиционную специфику стихотворения определить несложно, так как сам заголовок ориентирует на канон/образец. По словам Е.М. Масленниковой, «правильный сонет обладает структурой, задающей развитие темы и расположение информации в следующем порядке: тезис ⇒ антитезис/развитие тезиса ⇒ синтез» [3, с. 39].

Тезис:

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.

Ключевые слова первой строчки – «Есть связи», приём, с помощью которого эти слова акцентированы – ударная рамка (есть – первый ударный слог, связи – последний ударный слог). Перед нами символистская теория соответствий, разработанная французскими символистами, и в целом тезис – прямой намёк на знаменитый сонет Ш. Бодлера «Соответствия»: «Перекликаются звук, запах, форма, цвет». Сравните: «Есть тонкие властительные связи // Меж контуром и запахом цветка». Вторая строка стихотворения напрямую соотносится с заглавием, раскрывая одно из словарных значений слова «форма» – внешнее очертание, наружный вид предмета. Контур – внешнее очертание чего-нибудь [5]. Таким образом, контур = форма, следовательно, связи между «формой и ...». При анализе позиций, которые ставятся Брюсовым в соответствие, необходимо избежать распространённой ошибки, причиной которой является языковой штамп «форма и содержание». Да, символисты ориентировались на формальное совершенство произведения искусства, но ни в коем случае не разводили категории

содержания и формы, а трактовали форму именно как «способ существования содержания, неотделимый от него и служащий его выражением» - именно это значение слова «форма» заключено в таком элементе заголовка, как «сонет». И именно оно побуждает искать иных позиций для реализации обозначенных связей. Таковыми могут быть, на наш взгляд, отношения «форма» (контур) и «не-форма» (запах), или оформленное/неоформленное. Возможность подобных отношений подсказывает нам развитие темы:

Так **бриллиант** невидим нам пока
Под гранями не оживёт в **алмазе**.

Отметим, что тема развивается с помощью параллелизма (начало развития) и анафоры (продолжение: «Так образы изменчивых фантазий...»). В параллель «оформленное/неоформленное» включаются бриллиант и алмаз, и здесь тема природной естественной красоты (цветок) обогащается темой «природное (алмаз) - искусственное (бриллиант)», природное отступает на позицию «неоформленное», а искусственное поддерживается темой совершенства («ювелирная работа») и темой оформления («под гранями» - огранка, процесс творчества).

Во втором катрене **новый виток развития темы**, как уже отмечалось, вводится с помощью анафоры:

Так **образы** изменчивых **фантазий**,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершённой **фразе**.

Тема искусства (оформленное) развивается логически, в соответствии с потенциалом заголовка (сонет - словесно-художественная форма), в параллель становятся образы фантазий (не-форма) и фраза (форма), причём природное окончательно растворяется в искусстве, становясь его средством, в данном случае тропом (сравнением «как в небе облака»). Следует отметить, что второе четверостишие синтаксически более сложно, чем первое, оно представляет собой простое распространённое предложение, осложнённое причастным, деепричастным и сравнительным оборотами. По-

добная конструкция значительно усложняет, заявленные в теме «связи» между оформленным и неоформленным, природой и искусством, внутренним и внешним, стирает между ними границы («тонкие связи»), обозначает взаимовлияние (властительные связи»). Достигается это, во-первых, удвоением неоформленного («фантазии», «облака») и оформленного («окаменев», т.е. застыв в определённой форме, и «фраза»). Во-вторых, природное, становясь средством искусства (образом сравнения – «как в небе облака»), в свою очередь подчиняет искусство, которое приобретает свойства природного объекта (фраза – как камень). В третьих, причастием и деепричастием вводится новый мотив – мотив изменчивости/неизменности («бегущие – окаменев»). В-четвёртых – возвращается и усиливается мотив камня, выстраивая ассоциативную цепочку, начатую в заглавии: сонет – твёрдая форма – камень (алмаз, бриллиант) – фраза (окаменевшая фантазия) – сонет. Как видим, кольцо замыкается ассоциативно уже перед кульминацией, хотя лексически это происходит лишь в последнем терцете («Упётся в нём и стройностью сонета»). Таким образом, тема сонета, заявленная (и это немаловажно) с помощью общекультурного символа красоты – цветка – раскрывает свой подлинный смысл: только художественная форма способна проявить красоту (бриллиант невидим, пока не огранён), и только форма способна её удержать (преходящая, изменчивая, бегущая мечта-фантазия обретает бессмертие, только став формой-фразой).

«Слом темы» (Е.М. Масленникова), как и положено в каноническом сонете, совершается после восьмой строки, то есть в первом терцете:

И я хочу, чтоб все мои мечты,
Дошедшие до слова и до света,
Нашли себе желанные черты.

Этот «слом» маркирован (обозначен) появлением лирического «Я». Личностное начало буквально врывается в размышления о красоте и законах искусства открытым волеизъявлением. Подобно тому как «русская поэзия заявляет о своем включении в общеевропейскую стиховую традицию» [1], лирическая личность Брюсова заявляет о своём включе-

нии в поэзию. И уже в этом, личностном, аспекте преломляются знакомые параллели – не-форма (мечты) и форма (черты), и на фоне эстетической декларации проявляются контуры конкретной творческой индивидуальности (намёк на традицию стихотворных «Памятников» (Гораций, Державин, Пушкин) во втором четверостишии («Окаменев, живут потом века...»), соединённый с творческой волей («И я хочу...»)).

Синтез осуществляется во втором терцете:

Пускай мой друг, разрезав том поэта,
Упётся в нём и стройностью сонета,
И буквами спокойной красоты!

Субъект, как видим, по-прежнему активен и даже императивен – «Пускай мой друг...». Словосочетание «мой друг» раскрывает двунаправленную связь с заглавием, и это возвращение к началу на этапе синтеза неслучайно: жанровая природа сонета обязывает к идеальному завершению (ср.: «...В отточенной и завершённой фразе»), недаром финал сонета называется сонетным замком. Итак, словосочетание «мой друг» связано с заголовком двояко. С одной стороны, это актуализация одного из жанровых аспектов заголовочного текста, а именно жанра послания, причём акцент сдвигается на смысловой оттенок «обращённость» и – шире – декларативность, что характерно для поэтических манифестов символизма (таково, например, и программное брюсковское стихотворение «Юному поэту»). С другой стороны, это акцент на элитарности нового искусства, предназначенного для узкого круга «друзей», «посвящённых», что вполне соответствует реальной, внехудожественной действительности – символистские тексты не были достоянием массовой литературы. Таким образом, не слишком употребительная даже в поэзии XIX века конструкция заголовка получает в финале столь же редкого и не массового ценителя.

Далее обращает на себя внимание внезапная смена субъектной формы – от первого лица («И я хочу», «Пускай мой друг») к третьему («разрезав том поэта»). Подобный ход, как и практически всё в символистском тексте, неоднозначен, он и разворачивает характеристику лирического «Я», которое присоединяется к миру искусства, а значит, и

к миру творцов; он и отделяет это «Я» от самого себя, глядя на него как на другого (на «поэта») со стороны. Точкой же перехода становится материальный объект – том, книга, своеобразный символ «окаменевших фраз». Интересно и лексическое наполнение концевых элементов каждой строки последнего терцета в соотношении с их ритмической спецификой: совпадение стопо- и словоразделов в первых двух строках терцета, поддержанное смежной рифмой и общностью семантического поля (поэта, сонета), побуждает к вертикальному сопоставлению слов – «поэта», «сонета», «красоты». А из этого сопоставления рождается **эстетическая концепция символизма**. Эта концепция заключается, во-первых, в представлении о «Красоте как глубинной сущности мира» [4, с. 60]. Во-вторых, в представлении об искусстве как о высшем проявлении прекрасного. В-третьих, об особой роли художника, избранного, творца искусства. Специфика ритма, меняющего способ чтения текста, позволяет также искать рифменную пару слову «красоты», и таковая находится в последнем стихе первого терцета – это слово «черты», то есть – ФОРМА. Таким образом, сонет буквально замыкается на форме, полностью реализуя свой жанровый потенциал и с той же полнотой реализуя авторское задание – сделать форму не только объектом эстетической рефлексии, которая является типологическим признаком литературного направления как категории литературного процесса, но и предметом искусства.

Литература

1. Гаспаров М.А. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890 – 1917: Антология. М., 1993.
2. Ламзина А.В. Рама // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под. ред. А.В. Чернец. М., 2004.
3. Масленникова Е.М. Сонет: эволюция жанра // Поэтика и лингвистика: Материалы Международной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения Романа Робертовича Гельгардта. 16–19 октября 2006 года. Тверь, 2006.
4. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004.
5. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд., доп. М., 1999.