

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОУ ВПО «НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Е.Ю. Куликова

**АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА
В РАБОТЕ С ДЕТЬМИ
ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

Материалы к курсам «Детская литература»
и «Литература с основами литературоведения»
для студентов заочного отделения ФППД

Издание 2-е, дополненное

Новосибирск 2007

УДК 372.3/4 + 372.016: 82

ББК 74.100.5р30 + 74.200.5р30 + 74.261.8р30

К 903

Печатается по решению

редакционно-издательского

совета НГПУ

К 903 **Куликова, Б.Ю.** Анализ лирического текста в работе с детьми дошкольного возраста: методические рекомендации / Е.Ю. Куликова. - Новосибирск: Изд. НГПУ, 2007. - 43 с.

Материалы к курсам «Детская литература» и «Литература с основами литературоведения» предназначены для студентов заочного отделения, изучающих гуманитарные дисциплины на факультете педагогики и психологии детства. В работе представлены аналитические разборы стихотворений русских и зарубежных классиков (А. Майкова, Ф. Тютчева, В. Набокова, И. Гете, Т. Готье, Р. Киплинга). На их основе формируется методика чтения поэтических текстов с детьми дошкольного и младшего школьного возраста.

УДК 372.3/4 + 372.016: 82

ББК 74.100.5р30 + 74.200.5р30 + 74.261.8р30

© Куликова Е.Ю., 2007

© ГОУ ВПО "Новосибирский государственный педагогический университет", 2007

Введение	3
Композиция стихотворения	5
Пространство в художественном тексте	20
Цвет в лирическом стихотворении	24
Модальность в поэзии	31
Заключение	39
Рекомендуемая литература	41

Введение

Гуманитарное образование предполагает, что студентов обучают не только необходимым профессиональным знаниям, умениям и навыкам, но и создают общий культурный фон, который позволяет развиваться личности, не ограниченной рамками программы. Именно поэтому преподавание литературоведения и детской литературы является важнейшим аспектом обучения будущих воспитателей детских садов на заочном отделении факультета педагогики и психологии детства НГПУ.

Нередко приходится сталкиваться с очень узкими представлениями студентов о задачах педагога, работающего в детском саду. Необходимо отметить, что задачи эти не сводятся только к введению в лексикон ребенка определенных слов, отражающих его восприятие окружающего мира, и определенных действий, которые он должен довести до автоматизма. Воспитатель должен воспользоваться способностями своего подопечного, способностями, которыми наделены все дети дошкольного возраста. Но увидеть скрытый талант малыша можно лишь в том случае, если общий кругозор, структура мышления и эстетический вкус педагога не будут пребывать в латентном состоянии. Поэтому характерной чертой специалиста гуманитарного профиля должна быть его начитанность.

Литературоведческие знания о произведениях классиков русской и зарубежной литературы сформируют у студентов-педагогов и психологов заочного отделения ту базу, без которой невозможен разговор о литературе вообще, как детской, так и взрослой. Специалист высокого класса имеет ясное представление не только о творчестве детских писателей, но и о художественном процессе, породившем то или иное направление в искусстве, об «отношениях» между читателем и текстом, наконец, о сложной структуре взаимодействия произведений в литературном пространстве. Внутренняя подключенность учащегося к данной проблеме, углубленная работа с художественными текстами - важное звено, которое соединяет элементы образовательной системы, открывает новые возможности общения воспитателей с детьми.

Данное методическое пособие посвящено проблемам обучения студентов способам анализа поэтического текста. Умение «работать» со стихотворением, увидеть его изнутри - задача чрезвычайно сложная и для филолога-специалиста, а не только для воспитателя детского сада. Однако без этого умения педагогу будет трудно помочь детям услышать, понять и полюбить поэзию. А именно с поэзии начинается знакомство ребенка с художественной литературой.

Известно, что изучение лирики в детском саду зачастую ограничивается чтением стихов и коллективным (или частично коллективным) заучиванием их наизусть. Более глубоким проникновением в текст, по мнению воспитателей, считается сопоставление описаний, сделанных поэтами, с предметами и явлениями реального мира. Между тем такое преподавание лирики приводит к тому, что у детей блокируется канал эстетического восприятия. Текст превращается лишь в комментарий к явлениям действительности, комментарий ненужный, поскольку - не будь этого самого «описания» - ничего в мире не изменится: по-прежнему будут распускаться цветы, падать снег, реветь буря, сиять солнце... А ведь стихотворение - это не бледный дубликат действительности, это новый мир, построенный по своим собственным законам, мир «вторичный» (по определению Д. Р. Р. Толкиена), живой, яркий, не менее реальный, чем наш земной мир.

Чтобы у детей рождалась радость от погружения в пространство текста, необходимо показать им стихотворение изнутри, с опорой на представления дошкольников об окружающем мире, однако без демонстрации неизбежной взаимосвязи двух пространств. Эстетический вкус и фантазия ребенка будут задействованы лишь в том случае, если он увидит стихотворение как живое целое, если в душе (или в воображении) малыша возникнет картина, рожденная его личным переживанием текста. А для этого воспитателю необходимо побеседовать с детьми, показать им, какие необыкновенные образы создал поэт, рассмотреть особенности чередования и взаимопроникновения этих образов, композиционную структуру стихотворения. Эти приемы помогут ребенку понять, какой сложный и необъяснимый процесс – творчество:

откуда-то появляются именно те слова, которые открывают перед нашим взором картину неведомой до сих пор красоты.

Анализ поэтического текста развивает не только логическое мышление ребенка, его внимание, наблюдательность, но и формирует эстетическое восприятие литературы. Дошкольники не похожи один на другого, группа детей одного возраста отличается от другой группы детей того же возраста. Дети разные - и это огромное счастье, но и проблема. Именно она предоставляет педагогу возможность творчества. Он должен сам подобрать материал и методы обучения детей разного уровня развития. А это возможно, только если его культурный фонд богат и разносторонен. Тогда он не будет искать в методических пособиях готовые ответы на вопросы, а как творческий человек обратится к своему духовному опыту, к своему кругозору и поможет пробудить в ребенке скрытые способности.

Композиция стихотворения

В чем заключен «феномен художественности, таинственно возникающей на грани сознательного и бессознательного, рационального и иррационального, объективного и субъективного, познаваемого и непознаваемого?»¹. Можно ли объяснить художественное творчество? Это явление мистическое или же деятельность целесообразная и разумная? Как создается художественный образ, и какими средствами писатель пользуется для его выражения? Эти вопросы неизбежно останавливают любого внимательного читателя, готового не только постичь технику художника, но и понять, «услышать» его. Само возникновение эмоционального впечатления, переживания по поводу текста рождает желание разобраться, в чем же секрет его загадочной прелести - в сочетании звуков или словесно нарисованных цветов, в

¹ См.: Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. СПб., 2000. Т.1.С.4.

чередовании образов, их неожиданных обертонов или в настроении, которое поэт передал своему неизвестному слушателю?

Разумеется, художественное произведение невозможно объяснить до конца, настоящий читатель всегда знает, что текст хранит в себе нечто непередаваемое, какую-то игру теней, попеременно скрывающую тот или иной угол и обнаруживающуюся в самые непредсказуемые моменты. Но, подобно тому как главный герой детективного романа ищет разгадку совершенного преступления, так и читатель, увлеченный текстом, попытается проследить внутренние взаимосвязи, организующие художественную структуру стихотворения. Студент, занимающийся литературой, должен искать путь к автору, пытаться увидеть способы построения данного произведения.

Один из аспектов, предлагаемых нами как инструментарий для анализа поэтического текста, - описание его композиции. По определению А. П. Квятковского, «композиция - это закономерное, мотивированное расположение деталей в крупных частях художественного произведения и взаимное соотношение этих деталей»². В. М. Жирмунский отмечал, что «композиция становится законом расположения словесного материала как художественно расчлененного и организованного по эстетическим принципам целого»³. В определении Ю. М. Лотмана подчеркивается не расчлененность, а наоборот, целостность словесного материала: «Единство текста как неделимого знака обеспечивается всеми уровнями его организации... в особенности - композицией»⁴.

В данном разделе мы рассмотрим особенности анализа структуры поэтического произведения с композиционной точки зрения. Наша задача - продемонстрировать способы композиционного членения текста, чтобы помочь будущим воспитателям самостоятельно видеть самые яркие композиционные особенности разных поэтических текстов, а также использовать свои наблюдения в беседах с детьми.

² Квятковский А.П. Школьный поэтический словарь. М., 2000. С. 160.

³ Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 436.

⁴ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 115.

Для начала остановимся на небольшом стихотворении Аполлона Майкова, написанном в 1857 году.

Весна

Голубенький, чистый
Подснежник-цветок,
А рядом сквозистый
Последний снежок.

Последние слезы
О горе былом,
И первые грезы
О счастье ином.

Стихотворение А. Майкова часто печатается в детских сборниках стихов. Можно ли, однако, назвать его детским? Можно ли быть уверенным в том, что ребенок до конца поймет его содержание? Наверное, нет, ведь темы слез и горя, грез и счастья - это сложнейшие темы «взрослой» литературы. В таком случае, есть ли смысл читать этот текст ребенку? Вспомним, тем не менее, что свои сказки А.С.Пушкин писал вовсе не для детей, и многие стихи М.Ю.Лермонтова, Ф.И.Тютчева, А.А.Фета, занимающие ведущее место в хрестоматиях для дошкольников, напрямую детям не адресованы! Но малыши с наслаждением их слушают и любят порой больше, чем тексты, созданные специально для них. Дело в том, что любое поэтическое произведение воздействует на восприятие читателя не только своим непосредственным содержанием, но главным образом - формой, структурой, построением. Неповторимое сочетание слов дает эффект необычайной силы, и именно этот эффект становится решающим в диалоге поэта и ребенка.

Стихотворение А.Майкова кажется удивительно простым и прозрачным по построению. Первая строфа содержит чередование двух взаимосвязанных и в то же время противоположных друг другу тем:

зимы и весны. Если первые две строки задают тему весны, рождения цветка («Голубенький, чистый / Подснежник-цветок»), по сути своей противопоставленную теме холода, то 3-я и 4-я уведут читателя назад как раз к холоду, в зимний лес, в прошлое из настоящего. В стихотворении о весне Майков не просто описывает это время года, но еще и «сталкивает» его с противоположностью - с зимой. Такое столкновение подчеркивает близость и разность зимы и весны: с одной стороны, они «рядом», и цветок называется «подснежник», но, с другой стороны, «голубенький» (весенний) цвет не может сочетаться с зимними белыми красками. Тем не менее сближение осуществляется, цветок, действительно, как будто вырастает из снега и в этом оксюморе и заключается красота образа.

5-я и 6-я строки ассоциируются с зимним пространством и его холодом. Слезы «последние», как и «снежок», они грустны, как уходящая зима и, подобно снегу, тают на глазах. «Слезы» находят смысловые соответствия в образе «сквозистого... снежка», потому что снег и вода - это два состояния одного и того же. Две последние строки стихотворения - по настоящему весенние, они открывают новый мир света и радости. Как подснежник возникает из сугроба, так и они появляются на границе «последних слез», слезы вот-вот сменяются улыбкой. Весна разрушает мир горя и слез и рождает мечты о «счастье ином».

Посмотрим, как на уровне отдельных слов выражается композиционная идея стихотворения. Нетрудно заметить противостоящие друг другу группы слов: «последние», «слезы», «горе», «былом» - «первые», «грезы», «счастье», «ином» (здесь: в значении новом, будущем). Перед нами антонимы, насыщенность ими текста очень высока. Одна группа слов (последние, слезы, горе, былое) характеризует зиму, другая, соответственно, - весну. Обилие антонимов заостряет противоречие между весной и зимой. Но есть одно слово, которое зиму и весну связывает. Это слово «последние», оно соединяет не только весну и зиму, но и первую и вторую строфы, поскольку употребляется два раза подряд: в последней строке первой части и в первой

строке второй части («последний снежок», «последние слезы»). Двойным повтором этого прилагательного настойчиво утверждается весна. Все, связанное с зимой (и «слезы», и «снег»), - «последнее», уходящее.

Мы видим, что композиция рассматриваемого стихотворения представляет собой кольцо: весна (строки 1,2)- зима (строки 3, 4, 5, 6) - весна (строки 7, 8). Тема весны опоясывает собой текст, замыкая внутри другую, печальную зимнюю. Зима у Майкова «затаилась» внутри весны, в самой ее сердцевине. Схему этого композиционного деления можно по строкам записать как 2+4+2. Таким образом, стихотворение оказывается одновременно и радостным, и грустным: оно «сжимается» в отдельную точку - пик весны, момент, когда распускается подснежник, и тут же распространяется на сложный и противоречивый мир человеческой души. Так появляется еще один ход, с помощью которого можно проанализировать композицию текста Майкова. Стихотворение разделено на две, отчетливо обозначенные части - мир внешний и мир чувств - внутренний. Описание зимне-весеннего пространства, на границе которого появляется подснежник (первая строфа), переходит в фиксацию душевных переживаний (вторая строфа) - от «последних слез о горе былом» до «первых грез о счастье ином». Схему второго композиционного деления можно записать как 4+4.

Весенне-зимний мир, где царит подснежник, представлен в первой строфе. Это не совсем отстраненное описание цветка, мы видим и ласковые определения поэта - «голубенький», «чистый», относящиеся к символу весны, - подснежнику, и не менее нежные характеристики снега, который и назван уменьшительно-ласкательно «снежок». Так происходит незаметный переход от пространства природы к пространству души, в котором каждому переживанию тоже отведено особое место. Герой не забывает о «былом горе», оно как будто остается с ним, но отодвигается в сторону, туда, куда уходит зима вместе с «последним снежком». Весна несет в себе чистоту и обновление, и «последние слезы» сменяются «первыми грезами» (как и подснежник,

тоже первоцветами) о счастье. В душе, а не только во внешнем мире рождается весна. Такой способ композиционного построения М. Л. Гаспаров называет интериоризацией - «движением от внешнего мира к внутреннему его освоению»⁵. Заметим, что термин «интериоризация» перенесен М. Л. Гаспаровым в литературоведение из психологии, где интериоризация означает способ восприятия от внешнего к внутреннему.

Итак, два предложенных нами способа композиционного членения стихотворения Майкова позволяют увидеть особенности построения поэтического текста и дают «инструментарий» студенту для работы с художественным произведением.

Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте композицию стихотворения А. С. Пушкина «Зимняя дорога».

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...

Ни огня, ни черной хаты...
Глушь и снег... Навстречу мне

⁵ Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 147.

Только версты полосаты
Попадаются одне.

Скучно, грустно... завтра, Нина,
Завтра, к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь не наглядясь.

Звучно стрелка часовая
Мерный круг свой совершит,
И, докучных удаляя,
Полночь нас не разлучит.

Грустно, Нина: путь мой скучен,
Дремля смолкнул мой ямщик,
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик.

2. Из предложенных стихотворений А.Н. Майкова выберите текст с ярко выраженной кольцевой композицией (заметная переключка начала и конца):

* * *

Белая лебедь, проснись! Крыльями шумно взмахни!
Черного врана, что спит подле тебя, - прогони!

Весною

Сверкая, проносятся волны реки...
Так любится сердцу весною!..
Пася свое стадо, сплетает венки
Румяная дева одна над рекою.

И солнце, и зелень! И жжет, и томит!..
Так любится сердцу весною!..

«Кому же венки?» - кто-то вслух ей твердит,
И мчится мечта за мечтою...

Вот слышится топот... вот всадник летит,
И перьями веет, и блещет он сталью...
Робеет малютка, и ждет, и молчит –
Но миг - и он скрылся за синею далью!..

И плачет, и мечет в золотые струи
Бедняжка венки, с уязвленной душою...
А где-то запел соловей о любви...
Так любитися сердцу весною.

* * *

Боже мой! Вчера - ненастье,
А сегодня - что за день!
Солнце, птицы! Блеск и счастье!
Луг росист, цветет сирень...

А еще ты в сладкой лени
Спишь, малютка!.. О, постой!
Я пойду нарву сирени
Да холодною росой

Вдруг на сонную-то брызну...
То-то сладко будет мне
Победить в ней укориэну
Свежей вестью о весне!

Лирический сюжет

В статье «Эстетическое изобретение» Поль Валери размышляет о сущности поэзии, противопоставляя мировой хаос интеллектуальному

порядку. Искусство, по мнению поэта-символиста, является наиболее полным выражением порядка, который вносит в мир человеческий дух. Поэтическая речь стремится к сохранению формы, в то время как практическая разрушается, достигая своей цели.

С точки зрения психологии творчества начало поэтическому произведению дают самые различные возбудители: группа слов, ритм, может быть, даже лист белой бумаги, перо, которое приятно держать в руке, или яркий сюжет. В прозе сюжет чаще всего легко представить (это «распределение развивающих тему эпизодов и сцен»⁶), а вот событийное движение поэтического текста гораздо менее отчетливо. Лирика может казаться даже «бессюжетной», потому что сюжет в ней сжат до точки, до мгновенного эпизода.

Сжатое во времени, но зато очень интенсивное смысловое движение, которое в поэзии всегда символично, свойственно лирике. За одним пластом описания неизбежно скрывается другой, за ним - третий и т.д. Стихотворение несет в себе целую иерархию смыслов, ни один из которых не будет приоритетным, поскольку только в игре между ними, только в столкновении их и рождается неповторимое впечатление от художественного текста. Поэтому любое детское стихотворение нельзя однозначно считать созданным *только* для детей, точно так же, как и сложная поэзия бывает близка и понятна ребенку.

Рассмотрим два стихотворения Гете, которые объединяют очень похожие сюжеты.

Gefunden
Ich ging im Walde
So für mich hin.
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich

Ein Bismchen stehn,

Нашел
Бродил я лесом...
В глуши его
Найти не чаял
Я ничего.

⁶ *Томашевский Б.В.* Поэтика: Краткий курс. М., 1996. С. 77.

Смотрю: цветочек
В тени ветвей,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Duglein schijn.

Ich wollt es brechen,
Da sagt es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?

Ich grub's mit allen
Den Wyrzlein aus,
Zum Garten trug ich's
Am hьbschen Haus.

Und pflanzt es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blьht so fort.

Всех глаз прекрасней,
Всех звезд светлей.

Простер я руку,
Но молвил он:
«Ужель погибнуть
Я осужден?»

Я взял с корнями
Питомца рос
И в сад прохладный
К себе отнес.

В тиши местечко
Ему отвел.
Цветет он снова,
Как прежде цвел.

Перевод И. Миримского

Почти воздушный образ цветка у Гете соответствует легкости коротких строк: в переводе И. Миримского точно соблюден двухстопный ямб оригинала с чередованием женских и мужских клаузул. Первое символическое прочтение стихотворения - это столкновение двух миров - человеческого и природного, деятельного и созерцательного. Оно обыграно поэтом в диалоге лирического героя и нежного цветочка. Прогулка в лесной глуши, без надежды и даже без цели, оборачивается неожиданной находкой. Неожиданной тем более, что Гете характеризует цветок, олицетворяя его: «Всех глаз прекрасней, / Всех звезд светлей». Цветок, таким образом, наделен человеческими чертами, но не только: он воплощает превосходную степень возможной красоты. И когда zalюбовавшийся им герой захочет его погубить, сам того не желая, цветок начнет диалог, который, несмотря на отсутствие

реплики со стороны человека, будет услышан. Поступок героя, плененного красотой цветка, прозвучит как ответная реплика:

Я взял с корнями
Питомца рос
И в сад прохладный
К себе отнес.

По-немецки это звучит еще более сильно: «grub's mit allen / Den Wurzlein aus» («забрал его со всеми корешками»). Цветок унесен из леса, из глуши, где он был скрыт от всех глаз, и оказался в «прохладном саду» героя. Любовь и понимание хрупкости бытия, бережное отношение к другому миру и желание героя приблизить хрупкий, беззащитный и неведомый мир к себе оказались благодатной почвой для маленького цветочка, и потому «цветет он снова, / Как прежде цвел».

Между тем в данном стихотворении выявляется и другой символический пласт: это текст о любви. Гете сравнивает красоту цветка со светящимися звездами и прекрасными глазами не случайно: в момент олицетворения цветочка перед читателем возникает женский портрет. Встреча героя и «тихой» героини (в немецком тексте цветок говорит «тонким» голосом - «fein») в «лесной глуши» и дальнейшее развитие событий объясняется внезапно вспыхнувшим чувством. Но любовь, сильная и стремительная в своих порывах, заставляет забывать о хрупкости другого, о ценности его мира, и тогда один человек легко и безжалостно, в порыве страсти, губит своего возлюбленного - так, как хотел сорвать цветок лирический герой. Финал открывает новую неожиданность: цветок не сорван, но взят «со всеми корешками», сильный не губит слабого, а лишь разделяет с ним свое счастье.

Рассмотрим теперь другое стихотворение Гете.

Heidenröslein

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,

Дикая роза

Мальчик розу увидал,
Розу в чистом поле,

War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sah's mir vielen Freuden.
Růslein, růslein, růslein rot,
Růslein auf der Heiden.

Knabe sprach: Ich breche dich,
Růslein auf der Heiden!
Růslein sprach: Ich steche dich,
Dass du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Růslein, růslein, růslein rot,
Růslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Růslein auf der Heiden;
Růslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Muß es eben leiden.
Růslein, růslein, růslein rot,
Růslein auf der Heiden.

К ней он близко подбежал.
Аромат ее впивал,
Любовался вволю.
Роза, роза, алый цвет,
Роза в чистом поле!

«Роза, я сломя тебя,
Роза в чистом поле!»
«Мальчик, уколою тебя,
Чтобы помнил ты меня!
Не стерплю я боли».
Роза, роза, алый цвет,
Роза в чистом поле!

Он сорвал, забывши страх,
Розу в чистом поле.
Кровь алея на шипах.
Но она - увя и ах! –
Не спаслась от боли.
Роза, роза, алый цвет,
Роза в чистом поле!

Перевод Д. Усова

Сюжет «Дикой розы» построен прямо противоположно сюжету стихотворения «Нашел». Отношения человека и природы описаны как воинственное столкновение, как неравная борьба. Первоначальная радость мальчика от встречи с розой («Аромат ее впивал, / Любовался вволю») сменяется спором, в котором каждый проявляет силу и агрессию. Мальчик хочет владеть розой и поэтому так твердо и резко заявляет: «Роза, я сломя тебя». В то же время и роза не похожа на нежный цветочек из предыдущего стихотворения, в ответ герою она вкладывает всю возможную остроту: «Мальчик, уколою тебя, / Чтобы помнил ты меня!». Борьба между героями, которых, несомненно, влечет друг к другу, обостряется в момент гибели розы: «Он сорвал, забывши страх, /

Розу в чистом поле. / Кровь адела на шипах». Сорванный цветок как будто передает свою боль губящему его герою, кровь мальчика алет на шипах погибшей розы. Мир природы разрушен, но так же поколеблен и мир человека, который вторгается в чуждое ему пространство.

Роза у Гете названа «Rцslein», т.е. не роза, а розочка, так же, как в предыдущем стихотворении, - не цветок, а цветочек («Вльmchen»). В первом случае переводчик сохраняет уменьшительный суффикс, а во втором - нет. И это понятно: тихий цветочек не похож на колючую розу. Однако почему Гете все-таки употребил слово «Rцslein» (розочка), а не «Rose» (роза)? Вспомним, зачем роза хочет уколоть мальчика. По-немецки это звучит так: «Ich steche dich, Dass du ewig denkst an mich» («Я уколую тебя так, что ты вечно будешь помнить меня»). Она хочет не просто доставить физическую боль, а потрясти его душу, оставить там свой след, она требует памяти, а значит, любви и взамен отдает жизнь.

Надо сказать, что в любой культуре роза - это очень сложный и многозначный символ. А если говорить о немецкой, то невозможно обойти вниманием название сказки, которая в русском варианте называется «Спящая красавица», а по-немецки «Dornrцschen». Как видно, «Dornrцschen» состоит из двух слов: der Dorn (шип) и die Rцschen (розочка), то есть «розочка в шипах». Русское название «Спящая красавица» относится к основному сюжету, к главной героине, а вот «Dornrцschen» актуализирует совсем другую часть сказки - историю не приглашенной на крестины колдуньи. Она хотела, чтобы о ней помнили, чтобы ее любили, но о ней забыли. И острие веретена, подобное шипу розы, стало орудием возмездия и судьбы. Не будь его, красавица не заснула бы смертным сном, но и не пробудилась бы от побеждающей смерть любви принца, который пробрался к ней сквозь тернистые заросли роз. Так в одном цветке совмещаются символические смыслы любви и смерти, дара-проклятия и дара-награды.

И в стихотворении Гете перед нами не просто колючий цветок, поранивший грубого мальчика, а волшебная розочка, которая хочет разбудить чужую душу острым порывом любви, боли и смерти.

Последний наш пример с сюжетом «герой и цветок» взят из фильма японского режиссера Акиры Куросавы «Августовская рапсодия». Картина посвящена бомбардировке Нагасаки. Через много лет после этого события, в наши дни, старая японка, свидетельница трагических событий, живущая около Нагасаки, рассказывает о бомбардировке своим приехавшим погостить на лето внукам. Весь фильм построен на контрасте эпизодов невероятно страшного прошлого и прекрасного, мирного настоящего.

В финале фильма за кадром детские ангельские голоса поют песню:

И увидел мальчик розу.
Багровую розу в поле,
Цветущую в своей невинности.
И это открыло перед ним
Бесконечное очарование.
Багровым цветом роза расцветала в поле

Эта песня по своему сюжету не похожа на два предыдущих текста. Здесь герой не трогает цветка. Цветок тоже не олицетворяется, не обращается к герою ни с какими словами. Но в душе мальчика все меняется, мир открывает ему свою бесконечность, а при этом сам мир оставлен в своей невинности, неприкосновенности. Не случайно последняя строчка стихотворения как будто замирает в своем вечно длящемся несовершенном виде («расцветала», а не расцвела). На фоне страшного насилия, которое человек способен учинить над миром и другими людьми, такое молчаливое созерцание выглядит как момент райской благодати.

В фильме есть кадр, когда мальчик долго любуется алой розой, по которой ползут крохотные муравьи, но не срывает ее. И эти крохотные муравьи, для которых роза - целый большой мир, уподобляются на какое-то мгновение людям на земле. А герой чувствует себя маленьким и бессильным рядом с тайной розы, с тайной мира и жизни. Таков еще один способ видеть красоту: человек не повелевает миром, даже не прикасается к нему. Эстетическое наслаждение становится самодостаточным и не требует овладения предметом любования.

В трех рассмотренных нами текстах на один сюжет совершенно по-разному выглядит мир и отношение к нему человека. Однако трудно со всей определенностью сформулировать «основную мысль» каждого из этих стихотворений, как нельзя сформулировать «основную мысль» любого настоящего художественного произведения. Потому что художественный язык отличается от обычного языка, легко выражающего «основные мысли», своей неисчерпаемостью. Все три сюжета выстроены настолько сложно, что, возвращаясь к ним вновь и вновь, каждый раз находишь новые значения и оттенки.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочтите сказку В.А. Жуковского «Спящая красавица». Найдите в ней черты лирического сюжета двух стихотворений Гете - «Нашел» и «Дикая роза».
2. Рассмотрите композицию и лирический сюжет стихотворения Ф.И. Тютчева «Зима недаром злится...». Как поэт описывает «поединок» Зимы и Весны?

Зима недаром злится,
Прошла ее пора –
Весна в окно стучится
И гонит со двора.

И все засуетилось,
Все нудит зиму вон –
И жаворонки в небе
Уж подняли трезвон.

Зима еще хлопочет
И на Весну ворчит.
Та ей в глаза хохочет
И пуще лишь шумит...

Взбесилась ведьма злая
И, снегу захватя,
Пустила, убегая,
В прекрасное дитя...

Весне и горя мало:
Умылася в снегу,
И лишь румяней стала,
Наперекор врагу.

Пространство в художественном тексте

Внимательный читатель пытается дать себе отчет о впечатлении, которое производит на него текст. Это вовсе не означает, что эстетическое наслаждение при этом будет «убито», что «тайна» поэзии находится за пределами любого анализа. Напротив, анализируя текст, «можно научиться хотя бы искусству читать стихи, то есть видеть в них больше, чем видишь при первом беглом взгляде»⁷.

Мы остановимся на особенностях пространственной организации стихотворения, ибо рассмотрение пространственной организации лирического текста - это не только существенный аспект анализа лирического сюжета, но и плодотворный способ работы с текстом на занятиях в детском саду. Для примера выберем известное стихотворение Ф.И.Тютчева «Весенняя гроза».

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный –
Все вторит весело громам.

⁷ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 149.

Ты скажешь: ветренная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Мир Тютчева начинается где-то вверху, на небесах, то есть именно там, где и рождается центральный образ в стихотворении, - гроза. Читатель словно «слышит», как появляется гроза: сначала «первый гром» распространяется в небе и наполняет собой все пространство - через движение («резвяся и играя»), через звук («грохочет»). И этот грохот мы узнаем в каждом слове, его несущем: «первый гром», «резвяся и играя», «грохочет», «голубом». В следующей строфе гром словно множится, разделяясь на «раскаты». Заметим, что Тютчев повторяет слово «гром» в иной, уже глагольной вариации - «гремят раскаты», тем самым усиливая заданный звукообраз. Зрительные образы подчеркнута блокированы: мы ничего не видим, вся описанная картина скрыта где-то высоко, и лишь грохот дает возможность догадаться о том, что наступает гроза.

Далее прочерчивается новое, направленное вниз движение: это дождь, струящийся сверху вниз. Дождь прибывает пыль на земле и сам становится пылью, разносясь в воздухе, а затем превращаясь в жемчужины («перлы дождевые») и золотые от солнца нити. Так, почти мгновенно, сменяют друг друга три топоса - абсолютный верх, откуда на землю обрушивается дождь, земля, покрытая пылью, и, возможно, листья деревьев, на которых повисают капли дождя. Наконец, нити, сияющие под солнечными лучами, соединяют верх и низ, небо и землю.

Параллельным нисходящему движению дождя является поток, описанный в 3 строфе. Он «проворный», он бежит с «горы», таким образом, читатель слышит и в его шуме грохот громов, который в данном случае льется на землю как будто не только с вершины горы, но и с самого неба. И вновь почти неуловимо Тютчев преобразует пространство - с гор переносит его в лес, и бушующий мир воды пе-

реходит в звенящий птичий гам. Эти две следующие одна за другой картинки объединяются в целостный образ грохочущих громов: «И гам лесной, и шум нагорный, - / Все вторит весело громам». Отметим вновь отыгранные аллитерации на «г» и «р», имитирующие «голос» весенней грозы.

Четвертая строфа как бы отстоит от трех первых, будучи отчасти им противопоставленной. Здесь мы не слышим ни грохота громов, ни описания природного веселья и шума. Но перед нами возникает яркая, почти скульптурно вылепленная группа: богиня Геба, согласно древнегреческой мифологии исполняющая на Олимпе роль виночерпия, кормит огромного орла Зевса (характерно, что Тютчев использует родительный падеж прилагательного - Зевесова - вместо имени верховного бога Зевс, тем самым отодвигая самого Зевса в сторону и выделяя огромную птицу⁸). Юная богиня, воплощающая весну и радость, шутит с орлом, с людьми, живущими внизу, наконец, с самой природой - она проливает «громокипящий кубок» на землю. Это и становится самым «правдоподобным» объяснением происхождения столь радостной майской грозы. Шутка Гебы воплощается в «раскаты молодые», золотой дождь⁹, жемчужные капли, «поток проворный», «гам лесной».

И, кроме того, дается объяснение «грохоту»: кубок с нектаром для «Зевесова орла», оказывается, не обычный, а «громокипящий». Перед нами сложное прилагательное с двумя корнями, его придумал Тютчев (в обыденном языке такого слова нет, так как в реальности невозможно себе представить кубок, в котором рождаются первые весенние «громы»). Четвертая строфа отвлекает от основной темы стихотворения, она переносит действие уже в какое-то надмирное пространство, мгновенно становится очевидным, что тот орел, которого кормит Геба, вовсе не принадлежит семейству пернатых.

⁸ В искусстве Франции XVIII в. сюжет «Геба с орлом Юпитера» считался фривольным, поскольку это сам Юпитер принимал облик орла, тянущегося к чаше с нектаром.

⁹ Отсылает читателя к другому мифу - о Данае и Юпитере.

Пространство стихотворения Тютчева насквозь вертикально, небо и земля отчетливо противопоставлены друг другу, но в то же время они неразрывно взаимосвязаны, так как именно на Олимпе или же просто «в небе голубом» рождается поразительная по своей глубине и метафоричности картина весенней грозы, охватывающая своим радостным порывом весь мир. Точка зрения, с которой открывается все изображенное, как будто находится то вверху, то вместе с бурными потоками несется вниз, с гор, то углубляется в лесную чащу, и с каждой новой переменной читателю открываются все новые и новые грани переживания грозы.

Задания для самостоятельной работы

1. Опишите пространственную организацию стихотворения Ф.И.Тютчева «Вечер» (1826).

Как тихо веет над долиной
Далекий колокольный звон,
Как шум от стаи журавлиной, -
И в звучных листьях замер он.

Как море вешнее в разливе,
Светлея, не колыхнет день, -
И торопливей, молчаливей
Ложится по долине тень.

2. Проанализировав стихотворение А. Н. Майкова «Весна» (1854):

Весна! Выставляется первая рама –
И в комнату шум ворвался,
И благовест ближнего храма,
И говор народа, и стук колеса.

Мне в душу повеяло жизнью и волей:
Вон - даль голубая видна...
И хочется в поле, в широкое поле,
Где, шествуя, сыплет цветами весна

- отметьте, что характерно для этого пространства? В каких образах выявляется здесь горизонталь? Связано ли пространство текста с его динамикой?

Цвет в лирическом стихотворении

Как известно, каждый художник, работающий кистью, имеет свои колористические пристрастия. Порой достаточно одного взгляда на краски, чтобы определить - перед нами Рембрандт с его темными, глубокими цветами. Как и художника, каждого поэта, каждого писателя можно узнать по краскам, потому что в произведении искусства, живописном или словесном, запечатлевается картина индивидуального, неповторимого в своей цветопередаче авторского видения. Живописные полотна составляют целый, отличный от реального, мир, густо населенный персонажами. Литература тоже представляет собой нереальный мир, до предела насыщенный различными объектами и цветами. М. Бланшо сформулировал свое ощущение объема и плотности поэтического мира так: «Поэт творит языковой объект подобно тому, как художник не воспроизводит красками то, что есть, но достигает предела, где эти краски выдают бытие»¹⁰.

Множество литературоведческих исследований посвящено цветовой гамме того или иного поэта. У Пушкина, например, превалирует черный и белый, контуры предметов четкие, краски не размытые, а чистые, поэтому стихи Пушкина графичны. У Лермонтова, наоборот, чрезвычайно широкая гамма красок. Цвета не фиксируются, как у Пушкина («И ель сквозь иней зеленеет, / И речка подо льдом блестит»), а преобразуются каждое мгновение, заставляя стремительно меняться героев и все вокруг них.

Остановимся на цветовой палитре двух стихотворений о Рождестве Т. Готье и В.Набокова, попробуем ее охарактеризовать и увидеть, как цвет создает множество смыслов. Первый текст принадлежит французскому поэту Теофилю Готье.

¹⁰ Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002. С. 34.

Noël

Le ciel est noir, la terre est blanche;
Cloches, carillonnez gaoment! –
Jÿsus est nÿ. - La Vierge penche
Sur lui son visage charmant.

Pas de courtines festonnÿes
Pour pÿserver l'enfant du froid,
Rien que les toiles d'araignÿes
Qui pendent des poutres du toit.

Il tremble sur la paille fraoche,
Ce cher petit enfant Jÿsus,
Et pour l'ÿchauffer dans sa crÿche
L'vne et le bœuf soufflent dessus.

La neige au chaume coud ses franges,
Mais sur le toit s'ouvre le ciel
Et, tout en blanc, le chœur des anges
Chante aux bergers: "Noël! Noël!"

Рождество

В полях сугробы снеговые,
Но брось же, колокол, свой крик –
Родился Иисус; - Мария
Над ним склоняет милый лик.

Узорный полог не устроен
Дитя от холода хранить,
И только свесилась с устоев
Дрожащей паутины нить.

Дрожит под легким одеяньем
Ребенок крохотный - Христос,
Осел и бык, чтоб греть дыханьем,
К нему склонили теплый нос.

На крыше снеговые горы,
Сквозь них не видно ничего...,
И в белом ангельские хоры
Поют крестьянам: «Рождество!»

Перевод Н. Гумилева

Очевидно, что в стихотворении Т. Готье о Рождестве доминирует белый цвет. Прежде чем сказать о самом важном событии - рождении Христа, поэт очерчивает пространство вокруг: «В полях сугробы снеговые». Переводя текст Готье, Гумилев выделяет белые тона, ассоциирующиеся со светом, который принес с собой младенец Иисус.

Между тем в оригинале первая строчка «Le ciel est noir, la terre est blanche» («Черное небо, белая земля») заостряет оппозицию «черное - белое». Кроме того, во французском тексте мы видим отчетливую вертикаль, как бы ощутимую линию, соединяющую верх и низ. Поэт погружает нас в космическое пространство рождественской но-

чи. У Гумилева вертикали нет, его пространство («сугробы снеговые») уютное, домашнее, земное.

Однако далее вертикальная ось появляется в переводе Гумилева: Мария, склоняющая лицо над ребенком; «дрожащей паутины нить», свисающая с балки; осел и бык, согревающие Иисуса (у Готье они подчеркнута наклонены к яслям: «L'âne et le bœuf soufflent dessus» - «Осел и бык дышат сверху на него»); крыша, открытая небу, и, наконец, небесный хор ангелов, обращенный к крестьянам на земле и возвещающий им о Рождестве.

Последняя строфа Готье насыщена черным: ангелы вырисовываются на фоне ночного неба, виднеющегося сквозь дырявую крышу («sur le toit s'ouvre le ciel» - «небо открывается через крышу»), они в белых одеяниях («en blanche») - это и есть самая яркая картина Рождества. Графичность изображения указывает на избыточность любых оттенков, которыми можно было бы описать величайшее событие.

Гумилеву важно акцентировать зимнее рождение Христа. Один признак зимы - холод, а другой - белизна, символизирующая, конечно, чистоту. Переводчик не будет играть на контрасте между черным и белым. Черное, естественно, ассоциируется со злом. Гумилев убирает этот цвет совсем и превращает повествование о Рождестве только в снежное - светлое. «Снеговые горы» закрывают у Гумилева крышу, спрятав черное небо Готье, и неведомо откуда появятся «ангельские хоры» - «в белом». Этот цвет уже не будет связан с зимним земным миром, а только с миром райским, освещенным божественным светом.

В стихотворении важен не только цвет, но объем и фактура всего, что окружает младенца Иисуса. Только что родившийся ребенок хрупок, ему холодно, он «дрожит». Хрупкость передается и в светлости воздуха, ведь в нем дрожит «паутины нить», и в легких, «неустроенных» одеяниях и пологих («Узорный полог не устроен», «под легким одеяньем»). Однако прозрачность постепенно затуманивается, согретая нежным дыханием сказочно добрых, как будто бы игрушечных зверей: «Осел и бык, чтоб греть дыханьем, / К нему склонили

теплый нос»). Светлой прозрачности и туманной мягкости соответствуют мотивы холода и тепла.

Сравним теперь это графическое Рождество Готье с Рождеством В.Набокова:

Рождество

Мой календарь полуопалый
пунцовой цифрою зацвел.
На стекла пальмы и опалы
мороз колдующий навел:

перистым вылился узором,
лучистой выгнулся лозой,
и мандаринами и бором
в гостинной пахнет голубой.

Кажется, что при описании зимы палитра художника должна состоять из белого и его оттенков, потому что зимой все покрыто снегом. Однако это не так. Выше уже отмечалось, что в словесной или живописной картине отражаются не общие представления о мире, а индивидуальное мировидение каждого конкретного автора. Если бы зима в стихах и на полотнах была бы одномерно белой, это никого не заинтересовало бы, ведь все и так знают, что снег белый. Интересны только своеобразные и неожиданные краски.

Читая стихотворение В.Набокова, забываешь, что оно о зиме, настолько оно яркое. И первый цвет, который здесь появляется, - «пунцовый». Слово «пунцовый» исключительно редко употребляется в обыденной речи, где вообще не требуется много цветовых обозначений, и в основном они простые. Слово «пунцовый» обозначает сложный оттенок красного. В поэтической речи вообще зачастую используются сложные колористические сочетания, поэтам беспрестанно требуются те цвета, которые в реальной жизни не присущи будням: «пунцовый», «багряный», «серебряный», «золотой». Царствен-

ный спектр золота и багреца окрашивает поэтические тексты потому, что поэзия представляет собой не просто другой мир по сравнению с реальным, а потому, что мир стихов - это высокий, царственный мир.

Объяснение выразительному «пунцовому» у Набокова можно дать самое банальное: ярким выделяются в календаре праздничные дни. И в то же время понятно, что Рождество окрашено в необычный цвет потому, что это не обычный, а особенный день по мироощущению. Заметим, что открыто цвета у Набокова называются только в первой и последней строчках: «пунцовый» и «голубой». Но все описанное между тем видится как разноцветное, информацию об этом можно извлекать не из прямых названий цветов, а из более глубоких слоев текста. Так, третья-шестая строки посвящены узору на морозных стеклах (тема, достаточно традиционная для поэзии):

На стекла пальмы и опалы
мороз колдующий навел:

перистым вылился узором,
лучистой выгнулся лозой...

Что делает автор? В зимнее пространство «вставляет» летний зной с южными пальмами и лучистыми виноградными лозами, с перистыми узорами и опалами (камнем молочно-желтым). Заметим, что к темам юга и лета готовит уже вторая строка, ведь среди зимы, когда вся природа мертва, календарь «зацвел». Еще один парадокс скрыт в ледяном узоре на окнах. Он у Набокова не застывший, а динамичный, потому что линии гибки и изменчивы: «вылился узором», «выгнулся лозой». В итоге сковывающая зимняя стужа обращается в играющий красками райский сад. И этому есть объяснение: праздник Рождества - это чудо рождения Иисуса, а значит, жанр рождественского стихотворения тоже предполагает свершение чуда. У Набокова чудо заключено в том, что зимний пейзаж оборачивается экзотической жарой, напоминающей читателю о той стране, где родился Христос.

В последних двух строчках есть еще два очень ярких и отлично сочетающихся между собой, но не названных цвета: зеленый и оранжевый. Причем оранжевый цвет - один из самых интенсивных в общем ряду того, что доступно человеческому глазу. Зеленый появляется вместе с «бором», а оранжевый - с «мандаринами». А если говорить еще точнее, то самого «бора» и «мандаринов» в стихотворении тоже нет, есть только их запах, но запах у хвойного дерева и мандаринов очень сильный, и одно упоминание о нем может заставить читателя вспомнить эти предметы гораздо острее и ярче, чем долгие описания их внешних признаков.

Интересно поразмышлять, где находится точка, откуда увидено все описываемое в стихотворении. Конечно, в доме. Легко представить себе эту идиллическую картину занесенного снегом, может быть, окруженного лесом дома. Точка зрения остается неподвижной, зато внешний мир все ближе и ближе «придвигается» к лирическому герою. Сначала зимний русский лес обращается в райский сад на окнах, а уже потом мандарины и дерево оказываются в комнате. Комната холодная - зимнего голубого цвета. И запах мандарина и елки разрушает царящую в доме зиму.

Все можно объяснить гораздо проще: елку внесли в дом, чтобы наряжать ее для праздника, и южные мандарины появились в зимнем доме тоже как праздничное лакомство. Но Набоков не говорит «елка», он говорит «бор». Вот откуда берется ощущение открывающегося леса за стенами дома. От этого «бора» в доме оказывается не одно праздничное дерево, а целый лес, что создает смешение внутреннего и внешнего пространств. Мы видим сквозь зиму - лето, сквозь внутренние стены, где тепло, - внешнее пространство, бор, где холодно. Но холодный бор своим ярким зеленым цветом соединяется с мандаринами - и опять юг и тепло пересиливают зиму.

В чем смысл рождественского праздника, елки? Елка должна напоминать о том, как праздновали Рождество первые христиане. Кажется, это было так давно, но каждое Рождество должно сказать человеку вне зависимости от времени и места, в котором он живет: здесь и сейчас родился Сын Божий. У Набокова ни слова не сказано о Христе, но

наплывающий на героя, врещающийся в его дом яркий, побеждающий зиму праздник возвещает о чуде рождения царственного Младенца.

Анализируя два перекликающихся между собой лишь по теме стихотворения, мы убедились еще раз, что наблюдения над цветовой игрой позволяет прояснить важные смыслы в насыщенной и плотной ткани лирического произведения.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте пейзажный отрывок из романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Проанализируйте текст, охарактеризовав описываемое пространство (вертикальное / горизонтальное, обширное / узкое, открытое / закрытое), цветовую палитру автора.

«Солнце закатилось, и ночь последовала за днем без промежутка, как это обыкновенно бывает на юге; но благодаря отливу снегов мы легко могли различать дорогу, которая все еще шла в гору, хотя уже не так круто. <...> Налево чернело глубокое ущелье, за ним и впереди нас темно-синие вершины гор, изрытые морщинами, покрытые слоями снега, рисовались на бледном небосклоне, еще сохранившем последний отблеск зари. На темном небе начали мелькать звезды, и странно, мне показалось, что они гораздо выше, чем у нас на севере <...> Гуд-Гора курилась; по бокам ее ползали легкие струйки облаков, а на вершине лежала черная туча, такая черная, что на темном небе она казалась пятном».

2. Проанализируйте композиционное соотношение зимы и лета в стихотворении О. Мандельштама «Медлительнее снежный улей...» (1910):

Медлительнее снежный улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.

Ткань, опьяненная собой,
Изнеженная лаской света,
Она испытывает лето,
Как бы не тронута зимой;

И, если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь - трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых.

Охарактеризуйте цветовую гамму стихотворения.

Модальность в поэзии

Слово «модальность» - лингвистический и философский термин. В лингвистике «модальностью» называется категория, обозначающая отношение высказываемого к действительности, и оценка фактов действительности. Например, можно варьировать модальность одной и той же фразы: «Идет дождь», «Хочу, чтобы пошел дождь», «Хорошо, что идет дождь». Ядро во всех трех предложениях одинаковое, но различается модальность: в первом случае просто констатируется реально происходящее; во втором случае в действительности дождь не идет, но говорящий желает, чтобы он пошел; в третьем примере выражена оценка факта.

Перемена модальности демонстрирует то, что наш язык может не только отражать реально происходящее, но и описывать нереальное: желания, оценки, неосуществленные возможности. Поэтому язык - это *не только универсальная система знаков, одинаковая для всех, но и свой, особый мир для каждого* человека в отдельности, ведь оценки, желания и возможности у каждого свои. А запечатлеть, передать только свое, единственное и неповторимое, - это и есть искусство. Вероятно потому, поэтов больше всего интересует в языке не его способность отражать реальное, а способность отражать мир мечты, возможностей, оценок. Знаки ирреальной, не имеющей отношения к действительности, модальности - это словосочетания «о, если бы», «как будто бы» и т.п. Они могут произноситься, но могут и скрываться в тексте.

Рассмотрим стихотворение Р. Киплинга, в котором нет сочетаний «о, если бы» и «как будто», но скрытая в тексте не реальная, а возможностная модальность придает стихотворению неповторимость

Rolling down to Rio
(from *Just So Song Book*)

I've never sailed the Amazon,
I've never reached Brazil;
But the Don and Magdalena,
They can go there when they will!

Yes, weekly from Southampton
Great steamers, white and gold,
Go rolling down to Rio
(Roll down — roll down to Rio!).
And I'd like to roll to Rio
Some day before I'm old!

I've never seen a Jaguar,
Nor yet an Armadill —
He's dillioing in his armour,
And I s'pose I never will,

Unless I go to Rio
These wonders to behold —
Roll down ~ roll down to Rio —
Roll really down to Rio!
Oh, I'd love to roll to Rio
Some day before I'm old!

(The Beginning of the Armadilloes)

На далекой Амазонке

На далекой Амазонке
Не бывал я никогда.
Только «Дон» и «Магдалина» -
Быстроходные суда —
Только «Дон» и «Магдалина»
Ходят по морю туда.

Из Ливерпульской гавани
Всегда по четвергам
Суда уходят в плаванье
К далеким берегам.

Плывут они в Бразилию,
Бразилию,
Бразилию.
И я хочу в Бразилию -
К далеким берегам!

Никогда вы не найдете
В наших северных лесах
Длиннохвостых ягуаров,
Броненосных черепах.

Но в солнечной Бразилии,
Бразилии моей,
Такое изобилие
Невиданных зверей!

Увижу ли Бразилию,
Бразилию,
Бразилию,
Увижу ли Бразилию
До старости моей?

Пер. С.Маршака

Киплинг в первой же строфе задает отчетливое разделение пространств - реального и нереального («На далекой Амазонке / Не бывал я никогда»). Есть далекая Амазонка, и есть тот мир, где находится лирический герой. Можно ли назвать загадочный континент существующим в действительности? Ведь быстроходные «Дон» и «Магдалина» достигают неведомых берегов! Однако для мечтающего героя страна за океаном - это страна, существующая исключительно в воображении.

С одной стороны, Киплинг использует как будто реальные факты, подтверждающие существование Бразилии:

Из Ливерпульской гавани
Всегда по четвергам
Суда уходят в плаванье
К далеким берегам.

Но наряду с этим читателю открывается выдуманная страна, Бразилия, рожденная в воображении поэта. Поэтому и называет ее С. Маршак, переводя Киплинга, «моя Бразилия». Задается явная оппозиция пространств: близкое - далекое. Почему же неоднократно обыгрывается и подчеркивается огромное, практически непреодолимое, расстояние между Бразилией и Англией? Любое фактическое расстояние преодолеть можно, всегда найдется какой-нибудь способ, но Бразилия у Киплинга оказывается недостижимой, потому что мечта должна быть неизмеримо далека от своего практического осуществления, иначе это не мечта.

Два корабля, «белый» и «золотой», с испанскими названиями «Дон» и «Магдалина» проникают в мир мечты, соединяют реальное и ирреальное пространство. Они принадлежат авантюрным, любящим приключения испанским морякам, если не пиратам. И, видимо, для героя нет никакой возможности попасть ни на один из этих быстроходных судов. Мечта должна оставаться мечтой, и корабль не будет назван, например, «Надежда», поскольку семантика этого слова

слишком ясна. А в стихотворении Киплинга суда, созвучные по названиям («Дон» и «Магдалина»), составляют некую загадочную, путешествующую в *тот*, волшебный, мир пару, не обозначают чего-то конкретно выражаемого и определенного, ведь у имени собственного нет одного конкретного денотата. Так, мы можем сказать, какой конкретный вещественный образ скрыт за словом «стол», например. А какой конкретный образ скрыт за именем собственным «Елена» (или за любым другим), сказать гораздо труднее: каждый стол будет в общих чертах похож на любой другой стол, а вот каждая Елена вполне может ничем не напоминать любую другую Елену. У Киплинга «Дон» и «Магдалена» - это просто намек на испанских покорителей Южной Америки. Кроме того, загадочное отправление почему-то *«всегда по четвергам»* создает цикличность и, тем самым, мифологичность данного пространства, в котором все происходит именно так, как *должно* происходить *всегда*.

Откуда же поэт узнал про «длиннохвостых ягуаров» и «броненосных черепах», живущих в таинственной стране, ведь он же никогда там не был? Описание «невиданных зверей» дано так убедительно, как будто бы они живут в родной Англии, а не на далекой Амазонке. Более того, характерно, что в стихотворении южное пространство противопоставлено северному не как чуждое знакомому и любимому, а как неизмеримо более близкое и более дорогое повседневному, холодному и надоевшему. Это может объясняться отстраненным отношением Киплинга к Великобритании, никогда его особо не ценившей, и теплыми воспоминаниями об Индии, вырастившей его. Но в данном случае речь ведь идет о совершенно незнакомой стране! И оказывается, что Бразилия дорога поэту как страна мечты, рожденная в его воображении. А фантазия человека населяет любой мир любыми образами - самыми невиданными животными, например. Мир мечты тем и отличается от мира обыденного, что он всегда неизмеримо прекрасней и в нем таится множество возможностей, которые человек может реализовать так, как ему хочется.

Есть в стихотворении очень интересная строчка, которую Маршак не стал переводить, потому что непонятно, как это сделать. Строчка эта связана с животными, населяющими загадочный край: с армадиллами. В действительности такие животные существуют, это броненосные черепахи, правда, мало кто о них знает, и слово «армадилл» звучит таинственно. У Киплинга про армадиллов сказано: «I've never seen a Jaguar, / Nor yet an Armadill / – He's dilloing in his armour», что буквально означает: «Я никогда не видел ягуаров / Так же, как и армадиллов - / Они «диллят» в своей «арме» (в своей броне)». У слова «арма» (armour) есть перевод - броня, но глагола dilloing нет в английском языке, Киплинг сам выдумал такое слово. Он разложил реальное название животного на две части, которые звучат как детский язык, как язык того, кто не понимает значения произносимого.

В финале стихотворения только намечена надежда на осуществление мечты. Модальность по-прежнему сохраняется: «Увижу ли Бразилию / До старости моей?». Не случайно поэт использует анафору «увижу ли» (в оригинальном тексте анафора "Roll down" - «ехать туда»), в переводе она повторяется дважды - начинает первую и четвертую строки. Зато последняя строка очерчивает границы выдуманного пространства. Вместе с определенным возрастом закрывается этот странный и любимый мир, поэтому так важно посетить его, проникнуть в самую его сердцевину «до старости»¹¹.

Итак, что же такое «Бразилия» для Киплинга? В первую очередь, это некое загадочное и интересное слово, само звучание которого ро-

¹¹ Важнейшей чертой мира литературы является его уникальная индивидуальность. Сколько поэтов, столько и поэтических миров, иными словами, у каждого поэта «своя Бразилия», свой выдуманный мир. Но, с другой стороны, выдуманный каждым художником нереальный мир обретает реальность в сознании читателей, ведь для читателей описанный мир мечты открыт, в него можно легко проникнуть. Самые внимательные читатели поэзии - это поэты, они первыми путешествуют по выдуманным мирам своих собратьев по перу, они цитируют друг друга, соединяя свои выдуманные пространства в один общий поэтический континуум. Так, например, у современного поэта Виктора Фета есть интересная перекичка с приводимым здесь текстом Р.Киплинга:

Так я, видимо, и помру,
Не увидевши кенгуру...

(Фет В. Под стеклом: Стихи и другие сочинения. 1973-2000. Новосибирск, 2000. С. 89.)

ждает удивительные образы и ассоциации. У детей, еще не познавших мир, некоторые слова, непонятные по смыслу, часто вызывают самые невероятные переживания и служат ярким стимулом к фантазированию. Поэты знают природу этого явления и неоднократно пишут о своих детских впечатлениях от некоторых, в свое время непонятных, но чем-то очаровавших слов.

Так, П. А. Флоренский в книге воспоминаний «У водоразделов мысли» писал о впечатлении от стихотворения А. С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье»: «Особенно знаменательным представлялось слово, в котором я не без оснований предугадывал самую вершину всего пленящего: "как мимолетное виденье, *кагени* чистой красоты". Что это значит, это "*кагени*", я не только не знал, но и не старался узнать, ибо чувствовал, что никаким пояснением не увеличится мое понимание этого иероглифа превосходящей всякую земную меру и всякое земное понимание красоты. "*Кагени*" было символом бесконечности красоты, и, как я прекрасно понимал, любое разъяснение лишь ослабит энергию этого слова»¹².

Детское восприятие сверхлогично и противоположно любым рациональным объяснениям, оттого-то разнообразные явления порой так поражают ребенка, который не ищет логических связей, а живет в своем, им самим созданном, мифологизированном мире. Например, для М. И. Цветаевой «делибаш» из одноименного стихотворения А. С. Пушкина казался красным бесом, и когда она узнала, что «делибаш» - это черкесское знамя, она была совершенно изумлена и огорчена¹³.

Поэтому Бразилия Киплинга, конечно же, обыграна не как реально существующая и реально далекая страна, а как воображаемое пространство, которое может вместить в себя все, что угодно, которое подвластно фантазии ребенка и поэта.

Мир ирреальной модальности всегда важнее для художника, чем рациональный, познаваемый. Каждый творец мечтает вырваться за грань обыденной жизни, чтобы получить большее количество воз-

¹² Флоренский П.А. У водоразделов мысли: Сб. статей. Новосибирск, 1991. С. 84.

¹³ См. об этом: Цветаева М.И. Мой Пушкин. М., 1987. С. 69.

можностей. Они могут рождаться в воображении (ведь искусство -это игра с вымышленными образами) и реализовывать то, чего нельзя осуществить в действительности. Одна из «игр воображения» состоит в создании нелепых и шуточных ситуаций, невозможных в жизни, но таких, о которых мечтает каждый ребенок и поэт.

По законам немислимых, нелепых положений организован мир английской поэзии нонсенса¹⁴, русских поэтов-обериутов, а также таких современных детских поэтов, как, например, Г.Остер. Нонсенси основан на разного рода инверсиях: все переворачивается с ног на голову, и герои поступают как угодно, но только не так, как положено в жизни. Читая такие тексты, ребенок открывает для себя гораздо более богатый мир, чем реальность действительная. Каждому человеку необходимо вырваться из пут повседневности и увидеть мир освобожденным от запретов и правил. Этот принцип лежит в основе «Вредных советов» Г. Остера. В шутках, придуманных поэтом, сбывается все невозможное, о чем страстно мечтает каждый ребенок. Но не только детская поэзия мечтает о том, что запрещено, о чем и думать-то не стоит. Любая поэзия - и даже шире - вообще искусство - создается в мире ирреальных модальностей. Поэтому абсурдные, на первый взгляд, вещи способны вводить человека в сложнейший мир искусства, для которого ключевыми словами всегда служат «о, если бы» и «как будто».

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте несколько приведенных ниже нонсенсов Э.Лира¹⁵ и подумайте, каким образом жанровая форма этих маленьких стихотворений предусматривает игру в описание реального/нереального.

¹⁴ Конечно, не случайно поэзия нонсенса укоренена в английской культуре. По мнению французского писателя А.Блока (Жан Бло), «... английский язык точнее других означает мир. Но эта точность слова позволяет лишь лучше отталкивать мир материи и дает услышать свой страх перед искусственностью реальности». См.: *Блок А. Воскресение Набокова*//А.С.Пушкин и В.В.Набоков. СПб, 1999. С. 7.

¹⁵ Эдвард Лир - английский поэт и художник-анималист, автор знаменитых стишков, состоящих из 5 строк. В конце XIX в. стихотворения Лира стали называть *лимериками* - в честь ирландского города Лимерика, где такого рода тексты складывались шутниками за чаркой вина.

Жил-был старичок из Гонконга,
Танцевавший под музыку гонга.
Но ему заявили:
«Прекрати это - или
Убирайся совсем из Гонконга!»

* * *

Пожилый джентльмен из Айовы
Думал, пятась от страшной коровы:
«Может, если стараться
Веселей улыбаться,
Я спасусь от сердитой коровы?»

* * *

Жила-была дама приятная,
На вид совершенно квадратная.
Кто бы с ней ни встречался,
От души восхищался:
«До чего ж эта дама приятная!»

** *

Жил мальчик вблизи Фермопил,
Который так громко вопил,
Что глохли все тетки
И дохли селедки,
И сыпалась пыль со стропил.

2. Прочитайте стихотворение К. Чуковского «Обжора» и укажите, какими средствами поэт создает эффект абсурдности в тексте.

Была у меня сестра,
Сидела она у костра
И большого поймала в костре осетра.

Но был осетер
Хитер
И снова нырнул в костер.

И осталась она голодна,
Без обеда осталась она.
Три дня ничего не ела,
Ни крошки во рту не имела.
Только и съела, бедняга,
Что пятьдесят поросят,
Да полсотни гусят,
Да десяток цыпляток,
Да утят десятком,
Да кусок пирога
Чуть побольше того стога,
Да двадцать бочонков
Соленых опенков,
Да четыре горшка молока,
Да двадцать вязанок
Баранок,
Да сорок четыре блина.
И с голоду так исхудала она,
Что не войти ей теперь
В эту дверь.
А если в какую войдет,
То уж ни взад, ни вперед.

Заключение

Мы рассматривали лирическое произведение в разных аспектах, но, конечно, не исчерпали всех возможных ракурсов анализа, почти не коснувшись таких интересных и плодотворных для работы с детьми тем, как ритм, звук и многие другие особенности организации стихотворного текста. Однако цель данного пособия состояла в том, чтобы только наметить некоторые пути, помогающие сделать чтение и обсуждение стихов с детьми творческим процессом. Поскольку художественное произведение представляет собой целый мир, где все

связано и соотнесено, то, входя в этот мир по одной дороге, обязательно обнаруживаешь и другие, и их неисчерпаемое множество.

Лирический текст - это языковая игра, и играть в нее может любой читатель, вне зависимости от возраста. Участие читателя в игре, придуманной поэтом, заключено в изобретении новых и новых интерпретаций одного и того же текста. И разговор воспитателя с детьми о стихах - это поиск все более и более точных и глубоких интерпретаций поэтических словосочетаний, фраз, строф...

А правила игры определяются знанием и чувством своего родного языка (в разной мере присущего всем людям, взрослым и детям), знанием чужих языков (желательным для специалиста гуманитарного профиля) и умением вслушиваться в речь другого - будь то поэт или просто маленький ребенок.

Рекомендуемая литература

1. *Бочаров, С.Г.* Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. М., 1999.
2. *Гаспаров, М.Л.* Избранные статьи / М.Л. Гаспаров. М, 1995.
3. *Жирмунский, В.М.* Введение в литературоведение: курс лекций / В.М. Жирмунский. СПб., 1996.
4. *Капинос Е.В.* Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликова. Новосибирск, 2006.
5. *Квятковский, А.П.* Школьный поэтический словарь / А.П. Квятковский. М., 2000.
6. *Лотман, Ю.М.* Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. Л., 1972.
7. *Марков, В.Ф.* О свободе в поэзии: статьи, эссе, разное / В.Ф. Марков. СПб., 1994.
8. *Томашевский, Б.В.* Поэтика (краткий курс) / Б.В. Томашевский. М., 1996.
9. *Успенский, Б.А.* Семиотика искусства / Б.А. Успенский. М., 1995.
10. *Фарино, Е.* Введение в литературоведение / Е. Фарино. СПб., 2004.
11. *Флоренский, П.* У водоразделов мысли: сб. статей / П. Флоренский. Новосибирск, 1991.
12. *Фрейденберг, О.М.* Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. М., 1997.
13. *Эйхенбаум, Б.М.* О прозе. О поэзии / Б.М. Эйхенбаум. Л., 1986.
14. *Эпштейн, М.Н.* "Природа, мир, тайник вселенной...": Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. М., 1990.
15. *Эткинд, Е.Г.* Разговор о стихах / Е.Г. Эткинд. М., 1970.
16. *Эткинд, Е.Г.* Проза о стихах / Е.Г. Эткинд. СПб., 2001.
17. *Якобсон, Р.* Грамматика русской поэзии / Р. Якобсон. Благовещенск, 1998

Учебное издание

Куликова Елена Юрьевна

**АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА В РАБОТЕ С ДЕТЬМИ
ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

Материалы к курсам «Детская литература»
и «Литература с основами литературоведения»
для студентов заочного отделения ФППД

Редактор *В. В. Козлова*
Компьютерная верстка *Г.В. Сосновский*

Лицензия ЛР №020059 от 24.03.1997
Гигиенический сертификат №54.нк.05.953.п.000149.12.02 от 27.12.2002 г.

Подписано в печать 9.07.07. Формат бумаги 60x84/16.
Печать К180. Уч.-изд. л. 2,7. Усл. печ. л. 2,51. Тираж 200 экз.
Заказ № 39.

Педуниверситет, 630126, Новосибирск, ул. Вилюйская, 28.