**Министерство образования и молодёжной политики Чувашской Республики**

**ГОУ «Чувашский республиканский институт образования»**

**Кафедра русского языка и литературы**

**Курсовая работа**

**«Сопоставительный анализ стихотворений**

**«Капитаны» и «Канцона вторая» Николая Гумилева**

**Выполнила Рожкова О.Н.,**

**учитель МОУ «Стемасская**

**СОШ» Алатырского района**

**Чувашской Республики**

**Научный руководитель**

**Домрачева В.А., доцент**

**кафедры русского языка**

**и литературы**

**Чебоксары 2009**

**Содержание**

1. **Введение …………………………………………………………. стр. 3 - 7**
2. **Основная часть**
   1. **Общая характеристика лирики Николая Гумилева ….. стр. 8 - 9**
   2. **Сопоставительный анализ стихотворений «Капитаны» и «Канцона вторая» ………………………………………………………. стр. 10 - 14**
3. **Заключение ………………………………………………………. стр. 15**
4. **Список использованной литературы ………………………… стр. 16**

**Введение**

**О русской литературе серебряного века**

Прежде чем приступить к сопоставительному анализу стихотворений Николая

Гумилева, обратимся к периоду небывалого культурного подъема, расцвета

поэзии и философии, литературных и религиозных исканий – серебряному веку

русской поэзии. Ибо к этому периоду относится творчество этого мастера

поэтического слова.

Русская литература серебряного века явила блестящее созвездие ярких

индивидуальностей. Даже представители одного течения заметно отличались

друг от друга не только стилистически, но и по мироощущению,

художественным вкусам и манере «артистического» поведения. По отношению

к искусству этой эпохи любые классификации на основе «направлений и

течений» заведомо условны и схематичны. Это стало особенно очевидно к

исходу поэтической эпохи, когда на смену суммарному восприятию «новой

поэзии», преобладавшему в критике 90-х – начала 900-х гг., постепенно

пришло более конкретное видение ее достижений.

Параллельно возникновению все новых и новых поэтических школ крепла

одна из интереснейших тенденций эпохи – нарастание личностного начала,

повышение статуса творческой индивидуальности в искусстве. Об этом писал

в 1923 году О. Мандельштам, называя Кузмина, Маяковского, Хлебникова, Асеева, Вяч. Иванова, Сологуба, Ахматову, Пастернака, Гумилева, Ходасевича и заключая: «Уж на что они непохожи друг на друга, из разной глины. Ведь это все русские поэты не на вчера, не на сегодня, а навсегда. Такими нас не обидел Бог».

Общим источником индивидуальных поэтических стилей серебряного века О.Мандельштам справедливо считает символизм: «Когда из широкого лона символизма вышли индивидуально законченные поэтические явления, когда род распался и наступило царство личности, поэтической особи, читатель, воспитанный на родовой поэзии, каковым был символизм, лоно всей новой русской поэзии, - читатель растерялся в мире цветущего разнообразия, где все уже не было покрыто шапкой рода, а каждая особь стояла отдельно с обнаженной головой. После родовой эпохи, влившей новую кровь, провозгласившей канон необычайной емкости … наступило время особи, личности. Но вся современная русская поэзия вышла из родового символического лона».

Литературная школа (течение) и творческая индивидуальность – две ключевые категории литературного процесса начала ХХ века. Для понимания творчества того или иного автора существенно знание ближайшего эстетического контекста – контекста литературного направления или группировки. Однако литературный процесс рубежа веков во многом определялся общим для большинства крупных художников стремлением к свободе от эстетической нормативности, к преодолению не только литературных штампов предшествующей эпохи, но и новых художественных канонов, складывавшихся в ближайшем для них литературном окружении.

В этом отношении показательно, что самыми «правоверными» символистами, акмеистами и футуристами выглядят не те поэты, которые прославили эти течения, а литераторы так называемого второго разряда – не лидеры и первооткрыватели, а их ученики, продолжатели, а иногда и невольные вульгаризаторы. Особенно интересна в этом отношении судьба акмеизма: два крупнейших поэта этого течения А. Ахматова и О. Мандельштам уже к середине 1910-х годов слабо соответствовали «школьным» требованиям акмеистической стилистики – ясности образного строя, логической отчетливости и равновесия композиции. Даже общая для акмеистов «вещность», фактурная ощутимость образов оказывалась у них (у каждого по-своему) обманчивой, как бы маскирующей прихотливые психологические или культурно-исторические ассоциации. Безукоризненными «акмеистами», напротив, смотрелись в 1914 – 1916 гг. Г. Иванов и Г. Адамович (оба моложе О.Мандельштама всего на три года).

Эстетическое своемыслие – общая тенденция в лирике серебряного века. Характерными для эпохи фигурами были поэты «вне направлений», стоявшие в стороне от межгрупповой литературной полемики или обеспечившие себе большую степень свободы от внутринаправленческих правил – М. Кузмин, М. Волошин, М. Цветаева («одинокой звездой» выглядит на фоне эстетически близкого ему символизма и И.Анненский). Направленческая неангажированность позволяла некоторым из них смелее экспериментировать, используя все богатство эстетических ресурсов отечественного и европейского модернизма. Именно стилевые поиски Анненского, Кузмина, Цветаевой заметно повлияли на эволюцию русской поэзии ХХ века.

Анализ лирических произведений И. Анненского и М. Кузмина дает возможность увидеть наследие серебряного века не в полемике и расхождениях конкретных течений, а в том общем (и всякий раз индивидуально окрашенном), что составляло основы поэтической культуры эпохи.

Бальмонт, Брюсов, Гумилев воспринимались современниками в качестве несомненных лидеров соответственно «старшего» символизма и акмеизма; все трое породили большое количество «учеников» или подражателей. Это, разумеется, не означает что Бальмонт, Брюсов и Гумилев не обладали индивидуальными стилями: скорее именно стилевая отчетливость и стабильность послужили направленческой канонизации мотивов, стиховых форм и интонаций их лирического творчества.

При общем взгляде на поэтику серебряного века заметны некоторые универсальные тенденции. Они ясно и глубоко охарактеризованы М. Л. Гаспаровым в статье «Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века». 1890 – 1917: Антология. – М., 1993. На рубеже веков изменяется тематический строй русской лирики. Традиционная тема природы менее значима для поэтов модернизма, чем тема современного города. Социальные мотивы, определяющие облик поэзии Некрасова и его последователей, хотя и не исчезают, но оказываются подчиненными более важным для нового поколения мотивам творческого самоутверждения. Историческая конкретика уступает место «вечным темам» жизни и смерти, любви и красоты, мук и радостей творчества. Повседневная реальность оказывается контрастным фоном для яркой экзотики – мифологических преданий, географических и этнографических открытий, стилизованного камерного быта.

Намного активнее, чем прежде, используется «ролевая» лирика, когда поэтическое высказывание строится от лица введенного в текст персонажа (В. Брюсов: «Я – вождь земных царей и царь, Ассаргадон»; М. Цветаева: «Я кабацкая царица, ты кабацкий царь»; Н. Гумилев: «Я конквистадор в панцире железном» или даже «Я – попугай с Антильских островов»). В поэзии этой эпохи вообще возрастает роль игры, театрализации, сценических импровизаций. Лирическое «я» раскрывается у многих мастеров серебряного века в веренице перевоплощений, в череде сменяемых масок. Ценятся предметное и ролевое разнообразие, эстетическая контрастность, пестрота, многогранность, немонотонность. В связи с этим в творчестве некоторых поэтов складывается культ мгновения, мимолетностей (это особенно свойственно символизму).

Стремление выразить более сложные, летучие или противоречивые состояния души потребовало от поэтов серебряного века нового отношения к поэтическому слову. Поэзия точных слов и конкретных значений в практике символистов, а потом и у их «наследников» уступила место поэзии намеков и недоговоренностей. Важнейшим средством создания зыбкости словесного значения стало интенсивное использование метафор, которые строились не на заметном сходстве соотносимых предметов и явлений (сходстве по форме, цвету, звуку), а на неочевидных перекличках, проявляемых лишь данной психологической ситуацией.

Так, дрожащий свет газового фонаря в одном из стихотворений И.Анненского передан метафорой «бабочка газа», в которой основой для образного уподобления послужило состояние трепета, мелкого «лихорадочного» пульсирования. Неожиданное сопоставление вызвано прежде всего конкретным психологическим состоянием лирического «я» и, в свою очередь, соотнесено с ним: бабочка газа «дрожит, а сорваться не может» подобно тому, как человек не может облечь в слова интуитивное прозрение, хотя эти слова будто вертятся на языке. Метафора оказывается, так сказать, многоярусной: пунктиром образных ассоциаций связаны и бабочка, и свет фонаря, и неровно мерцающая в сознании «забытая фраза».

Такое использование ассоциативных значений слова побуждает читателя к встречной лирической активности. «В поэзии важно только исполняющее понимание – отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее», - писал О. Мандельштам. Отношения между поэтом и его аудиторией строилось в поэзии серебряного века по-новому: поэт далеко не всегда стремился быть общепонятным, потому что такое понимание основано на обыденной логике. Он обращался не ко всем, а к «посвященным»; не к читателю-творцу, читателю-соавтору. Стихотворение должно было не столько передавать мысли и чувства автора, сколько пробуждать в читателе собственные, помочь ему в духовном восхождении от обыденного к «несказанному», в постижении того, «чему в этом мире // Ни созвучья, ни отзвука нет» (*И. Анненский*).

Для этого в поэзии серебряного века использовались не только ассоциативные возможности слова, но и другие способы «непрямой» передачи мыслей, интуиций и чувств автора. В стихотворный текст активно включались мотивы и образы разных культур, широко использовались явные и скрытые цитаты (эта грань поэтики называется в современном литературоведении *интертекстуальностью*). Излюбленным источником художественных реминисценций для художников серебряного века поначалу была греческая и римская мифология, а с середины 900-х годов – и славянская. Именно мифология в творчестве В.Брюсова, И.Анненского, М.Цветаевой употребляется в качестве универсальных психологических и философских моделей, удобных для постижения глубинных особенностей человеческого духа вообще, и для воплощения современной духовной проблематики.

Использование освященных традицией образов, обладавших пусть широкими, но уже устоявшимися значениями, отчасти компенсировало намеренную смысловую размытость, присущую поэзии начала века. В целом поэтика серебряного века – поле взаимодействия двух противоположных тенденций: смысловой многозначности и ее антипода – семантической точности; композиционной аморфности и, напротив, логической упорядоченности построения. Если воспользоваться универсальными стилевыми категориями, то этот процесс предстает как взаимодействие «музыки» и «риторики». Это проявилось уже в творческой практике старших символистов: Бальмонт и Брюсов представляют отмеченные стилевые полюса модернистской поэтики – соответственно импрессионистическую музыкальность и «неоклассическую» строгость.

Установка на музыкальность, в той или иной мере свойственная большинству поэтов серебряного века, означала использование приемов эмоционального «внушения», когда логические связи между словами ослаблялись либо даже игнорировались во имя фонетических созвучий и ритмических эффектов. Инерция словесно-музыкальных перекличек становилась важнее синтаксической и лексической согласованности. Значительное разнообразие было внесено в метрику стиха и ритмику стихотворной речи: от сверхдлинных строк классических размеров у Бальмонта до разных вариантов тонического стиха у Цветаевой и верлибров Кузмина. В целом поэты активно пользовались синтаксисом неплавной, «рвущейся» речи: Анненский насыщал свои стихотворения многоточиями (сигнализирующими о разрыве или паузе), Цветаева часто прибегала к тире.

Однако и уравновешивающая тенденция – к ясности образного строя и композиционной строгости – проявилась в поэзии серебряного века достаточно отчетливо. Суть стилистической реформы акмеистов в преодолении крайностей символического стиля (как его понимали поэты следующего поколения) – излишней отвлеченности, размытости и недосказанности стиха. Впрочем, эти пожелания впервые прозвучали из уст Кузмина – поэта старшего поколения, не являвшегося акмеистом.

В своей посвященной не поэзии, а прозе статье, напечатанной в 1910 году, он декларировал стилевые принципы «прекрасной ясности»: логичность художественного замысла, стройность композиции, четкость организации всех элементов художественной формы. Кузминский «кларизм» (этим словом, образованным от французского, автор обобщил свои принципы), по существу, призывал к большой нормативности творчества, реабилитировал эстетику разума и гармонии. К моменту появления статьи одним из лидеров современной поэзии уже давно был художник, чье творчество во многом отвечало заявленным Кузминым традициям, - это В. Брюсов.

Именно он сыграл роль поэтического наставника для будущего лидера акмеизма Гумилева, а в целом наиболее авторитетными для нового поколения учителями стали поэты, сыгравшими заметную роль в символизме, - И. Анненский, А. Блок, М. Кузмин. Об этом важно помнить, чтобы не преувеличивать остроты расхождений акмеистов с их предшественниками.

На время поэтический маятник качнулся в сторону большей «вещности» и конкретности: на смену излюбленным символистами оттенками смысла и цвета пришли недвусмысленные слова и цельные яркие краски, стала использоваться более ясная (и простая) композиция стихотворений. Однако по-настоящему заметно «риторическая» стилистика проявилась лишь в творчестве Н. Гумилева, но и он к концу 1910-х годов эволюционировал в сторону символистской многозначности.

Своеобразным синтетическим проявлением русского модернизма стала поэзия М. Цветаевой, в которой взаимодействие «музыки» и «риторики» привело к особенно интересным результатам. С одной стороны, Цветаева смело экспериментировала с фонетикой и морфологией поэтического слова, активно использовала «несловарные» (окказиональные) значения слов, неплавный (а иногда и формально «неправильный») синтаксис. Предельной, после опытов А. Белого, выразительности достигла она в использовании стиховых переносов и звуковых перекличек слов (особенно эффектно срабатывал в ее поэзии прием паронимической аттракции – сближения разных по значению, но сходных по звучанию слов).

С другой стороны, мощный эмоциональный заряд ее стихов почти всегда подконтролен ясной и острой логике, в композиции стихотворений нет и намека на размытость и аморфность. Высшая мера строгости выдерживалась Цветаевой в метрической организации стиха. В стихотворении «Куст» содержится интересная самохарактеристика цветаевского стиля. Речь идет о свойственных ее стиху «преткновения пнях» и «сплошных препинания звуках». Течение стихотворной речи у Цветаевой действительно сопровождается ритмическими разрывами и синтаксическими смещениями. Однако самим цветаевским «преткновениям» свойственна высшая мера регулярности – взятые вместе, они составляют почти в каждом стихотворении гармоничный ритмический узор. Хотя хронологически самые совершенные создания Цветаевой – за пределами серебряного века, ее поэзия по духу и форме – одно из высших достижений этой эпохи.

**Основная часть**

**Общая характеристика лирики Николая Гумилева**

Анализируя поэзию серебряного века, хочется подробнее остановиться на лирике Н. Гумилева. Н. С. Гумилев начал свой путь в литературе в период расцвета символистской поэзии. Его первое стихотворение было опубликовано в 1902 году, а первый сборник стихов «Путь конквистадоров» вышел в свет в 1905 году. Неудивительно, что в его ранней лирике (кроме первого сборника к раннему периоду творчества относят следующие два) весьма ощутима зависимость от символизма. Интересно, что будущий акмеист следует в своем творчестве не за хронологически ближайшим себе поколением младосимволистов, а ориентируется на поэтическую практику старших символистов, прежде всего К. Бальмонта и В. Брюсова. От первого в ранних стихах Гумилева – декоративность пейзажей и общая тяга к броским внешним эффектам, со вторым начинающего поэта сближала апология сильной личности, опора на твердые качества характера.

Однако даже на фоне брюсовской лирической героики позиция раннего Гумилева отличалась особой энергией. Для его лирического героя нет пропасти между действительностью и мечтой. Будто споря со своим царскосельским учителем, сделавшим слово «невозможно» музыкальным ключом лирики, Гумилев утверждает приоритет дерзкой мечты, причудливых грез, вольной фантазии. Его ранняя лирика лишена нот трагизма, столь свойственных поэзии И. Анненского, А. Блока, А. Белого. Более того, Гумилеву присуща сдержанность в проявлении любых эмоций: сугубо личный, исповедальный тон он оценивает в это время как неврастению. Лирическое переживание в его поэтическом мире непременно объективируется, настроение передается зрительными образами, упорядоченными в стройную «живописную» композицию.

Символисты исходили из идеи слитности разных сторон и граней жизни, принцип сплошных соответствий подразумевал малоценность единичного, отдельного. По отношению к конкретным проявлениям реальности как бы намеренно культивировалась оптическая дальнозоркость: окружающее лирического героя «земное» пространство становилось бегло прорисованным, намеренно размытым фоном, на который проецировались «космические» интуиции. Гумилев и поэты его поколения гораздо больше доверяли чувственному восприятию, прежде всего зрительному. Эволюция раннего Гумилева – постепенное закрепление именно этого стилевого качества: использование визуальных свойств образа, реабилитация единичной вещи, важной не только в качестве знака душевных движений или метафизических прозрений, но и (а порой и в первую очередь) в качестве красочного компонента общей декорации.

В начале 1910-х годов Гумилев стал основателем новой литературной школы – акмеизма. Во многом принципы акмеизма родились в результате теоретического осмысления Гумилевым собственной поэтической практики. Более того, как показала недолгая история этого течения, из крупных поэтов только Гумилев и оказался «настоящим» акмеистом (помимо дореволюционной лирики принципы акмеизма воплотились в стихотворениях предпоследнего сборника поэта «Шатер»).

Ключевыми в акмеизме оказались категории автономии, равновесия, конкретности. «Место действия» лирических произведений акмеистов – земная жизнь, источник событийности – деятельность самого человека. Лирический герой акмеистического периода творчества Гумилева – не пассивный созерцатель жизненных мистерий, но устроитель и открыватель земной красоты. Поэт верит в созидательную силу слова, в котором ценит не летучесть, а постоянство семантических качеств. В стихотворениях сборника «Чужое небо» (вершина Гумилевского акмеизма) – умеренность экспрессии, словесная дисциплина, равновесие чувства и образа, содержания и формы.

От пышной риторики и декоративной цветистости первых сборников Гумилев постепенно переходит к эпиграмматической строгости и четкости, к сбалансированности лиризма и эпической описательности. «Его стихи бедны эмоциональным и музыкальным содержанием; он редко говорит о переживаниях интимных и личных; … избегает лирики любви и лирики природы, слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления, - писал в 1916 году В. Жирмунский. – Для выражения своего настроения поэт создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический – балладную форму. Искание образов и форм, по своей силе и яркости соответствующих его мироощущению, влечет Гумилева к изображению экзотических стран, где в красочных и пестрых видениях находит зрительное, объективное воплощение его греза. Муза Гумилева – это «муза дальних странствий»…

Поэтика поздней лирики Гумилева характеризуется отходом от формальных принципов акмеизма и нарастанием интимно-исповедального лиризма. Его стихи наполняются чувством тревоги, эсхатологическими видениями, ощущениями экзистенциального трагизма. Пафос покорения и оптимистических дерзаний сменяется позицией трагического стоицизма, мужественного восприятия. Чувственно воспринимаемые образы в его стихотворениях преображаются смелыми метафорами, неожиданными сравнениями. Часто стихотворная композиция строится на развертывании ключевой метафоры, которая к финалу перерастает в символ. Поэт не довольствуется теперь красочной предметностью описаний, прозревает жизнь гораздо глубже ее наружных примет. Поздняя лирика Гумилева по своему тону и глубинному содержанию значительно ближе символизму, чем акмеизму.

**Сопоставительный анализ стихотворений**

**«Капитаны» и «Канцона вторая»**

Среди многих других поэтов серебряного века Н.Гумилев выделяется

значительностью свершившейся в его лирике эволюции. Не случайно и многие

мемуаристы, оставившие воспоминания о нем, критики и исследователи

поэзии Гумилева писали прежде всего о заметном качественном росте его

творчества, о тематической и стилевой трансформации поэзии.

Параллельно с расширением тематического содержания лирика Гумилева

последовательно углублялась, а рост формального мастерства поэта был лишь

внешним выражением духовного роста его лирического героя. Между

стихотворениями первых трех сборников Гумилева и шедеврами его последней

поэтической книги – не только преемственность (она, конечно, ощутима), но и

контраст. Порой этот контраст даже интерпретируется как разрыв или

неожиданная метаморфоза. Так, по мнению Вяч. Иванова, поэтическая судьба

Гумилева «напоминает взрыв звезды, перед своим уничтожением внезапно ярко

вспыхнувшей … <…> «Огненный столп» и непосредственно примыкающие к

этому сборнику стихи неизмеримо выше всего предшествующего».

Сопоставим первое стихотворение цикла «*Капитаны*», опубликованное в

первом номере журнала «Аполлон» в 1909 году, и «*Канцону вторую*», вошедшую

в последний сборник Гумилева «Огненный столп»:

**Из цикла «Капитаны» «Канцона вторая»**

**1**

На полярных полях и на южных, И совсем не в мире мы, а где-то

По изгибам зеленых зыбей, На задворках мира средь теней.

Меж базальтовых скал и жемчужных Сонно перелистывает лето

Шелестят паруса кораблей. Синие страницы ясных дней.

Быстрокрылых ведут капитаны, Маятник, старательный и грубый,

Открыватели новых земель, Времени непризнанный жених,

Для кого не страшны ураганы, Заговорщицам-секундам рубит

Кто изведал мальстремы и мель. Головы хорошенькие их.

Чья не пылью затерянных хартий – Так пыльна здесь каждая дорога,

Солью моря пропитана грудь, Каждый куст так хочет быть сухим,

Кто иглой на разорванной карте Что не приведет единорога

Отмечает свой дерзостный путь, Под уздцы к нам белый серафим.

И, взойдя на трепещущий мостик, И в твоей лишь сокровенной грусти,

Вспоминает покинутый порт, Милая, есть огненный дурман,

Отряхая ударами трости Что в проклятом этом захолустье -

Клочья пены с высоких ботфорт, Точно ветер из далеких стран.

Или, бунт на борту обнаружив, Там, где все сверканье, все движенье,

Из-за пояса рвет пистолет, Пенье все, - мы там с тобой живем.

Так что сыплется золото с кружев, Здесь же только наше отраженье

С розоватых брабантских манжет. Полонил гниющий водоем.

Пусть безумствует море и хлещет, *Апрель 1921*

Гребни волн поднялись в небеса, -

Ни один пред грозой не трепещет,

Ни один не свернет паруса.

Разве трусам даны эти руки,

Этот острый, уверенный взгляд,

Что умеет на вражьи фелуки

Неожиданно бросить фрегат,

Меткой пулей, острогой железной

Настигать исполинских китов

И приметить в ночи многозвездной

Охранительный свет маяков?

*Июнь 1909*

Первое из них стало для читателей 1910-х годов своего рода визитной

карточкой поэта. На первом плане в нем – созданный воображением поэта

собирательный образ капитанов, живописная проекция представлений поэта об

идеале современного ему человека. Этот человек, близкий лирическому герою

раннего Гумилева, обретает себя в романтике странствий. Его влечет линия

отступающего горизонта и призывное мерцание далекой звезды – прочь от

домашнего уюта и будней цивилизации. Мир открывается ему, будто первому

человеку, первозданной свежестью, он обещает череду приключений, радость

открытий и пьянящий вкус побед.

Герой Гумилева охвачен жаждой открытий, для него «как будто не все

пересчитаны звезды». Он пришел в этот мир не мечтательным созерцателем, но

волевым участником творящейся на его глазах жизни. Потому действительность

состоит для него из сменяющих друг друга моментов преследования, борьбы,

преодоления. Характерно, что в центральной четвертой и пятой строфах

стихотворения образ «капитана» предстает в момент противоборства – сначала с

разъяренной морской стихией («трепещущий мостик», «клочья пены»), а потом с

матросской командой («бунт на борту»).

Автор так захвачен поэтизацией волевого импульса, что не замечает, как

грамматическое множественное число («ведут капитаны») в пределах одного

сложного предложения меняется на единственное число («кто … отмечает …

вспоминает … или … рвет»). В этой синтаксической несогласованности

проявляется присущее раннему Гумилеву колебание между «общим» и

«крупным» планами изображения. С одной стороны, общий «морской» фон

стихотворения создается размашистыми условно-романтическими контрастами

(«полярные – южные», «базальтовые – жемчужные», «мальстремы – мель»), с

другой, - крупным планом подаются «изысканные» предметные подробности

(«клочья пены с высоких ботфорт», «золото … с розоватых брабантских манжет»).

Хотя стихотворение было написано Гумилевым за два года до

организационного оформления акмеизма, в нем уже заметны тенденции

акмеистической стилевой реформы, прежде всего установка на пробуждение у

читателя пластических, а не музыкальных (как у символистов) представлений. В

противоположность символизму, проникнутому «духом музыки», акмеизм будет

ориентироваться на перекличку с пространственными искусствами – живописью,

архитектурой, скульптурой.

«Капитаны» построены как поэтическое описание живописного полотна

(*какой вам представляется эта картина?*). Морской фон прописан при помощи

стандартных приемов художественной маринистики («скалы», «ураганы»,

«клочья пены», «гребни волн»). В центре живописной композиции – вознесенный

над стихией и толпой статистов-матросов сильный человек, будто сошедший со

страниц прозы Р. Киплинга (Гумилев увлекался творчеством этого английского

писателя).

Однако во внешнем облике капитана больше аксессуаров театральности,

нарочитого дендизма, чем конкретных примет рискованной профессии. В нем –

никакого намека на тяготы корабельного быта, даже метонимия «соль моря»,

попадая в один ряд с модной «тростью», эффектными «высокими ботфортами»

и декоративными «кружевами», воспринимается как живописное украшение.

Декоративным целям служат в стихотворении и лексическая экзотика

(«мальстремы», «фелуки»), и акустические эффекты. В звуковом составе стиха

ощутимы попеременно накатывающиеся волны аллитераций на «з» («изгибы

зеленых зыбей»), «р» («на разорванной карте … дерзостный»), «б» («бунт на

борту обнаружив»).

Одним из принципиальных тезисов акмеистических манифестов стал тезис о

доверии к трехмерному миру, о художественном освоении многообразного и

яркого земного мира. Действительно, на фоне символистской образности ранние

стихотворения Гумилева выглядят более конкретными и сочными. Они

выстроены по законам риторической ясности и композиционного равновесия

(ясность и равновесие – еще два важных стилевых принципа акмеизма). Однако

большая степень предметности, которая заметна в «Капитанах», сама по себе не

гарантировала приближения поэта к социально-исторической реальности и тем

более – содержательного углубления лирики.

Менялся лишь тип лиризма – на смену интимно-исповедальной приходила

манера опосредованного выражения, когда поэт избегал открытой рефлексии,

как бы «переводя» свое настроение на язык зримых, графически четких образов.

Сами же эти образы чаще ассоциировались с «мирами искусств» (театром,

живописью, наследием прежних литературных эпох), чем с конкретной

исторической реальностью предреволюционного десятилетия в России.

Ранний Гумилев отчетливо стремился к формальному совершенству стиха,

он сторонился трудноуловимого, летучего, сложновыразимого - всего того, чего,

чему, по словам его учителя И.Анненского, «в этом мире ни созвучья, ни отзвука

нет». Такое самоограничение поначалу сыграло свою положительную роль: он

миновал участи стихотворцев-эпигонов символистской поэзии, сумел найти

свою тему и постепенно выработать свой собственный стиль.

Однако его позднее творчество обнаруживает «тайное родство» с

наследием символистской эпохи – тем более замечательное, что «преодоление

символизма» поначалу как будто придавало главный смысл его поэтической

работе.

«*Канцона вторая*» из сборника «Огненный столп» выдержана в совсем иной,

чем «Капитаны», тональности. Вместо романтического жизнеутверждения –

интонация скорбных разуверений, вместо яркой экзотики – приметы «проклятого

захолустья». Если ранний Гумилев чуждался индивидуальных признаний и

слишком личного тона, то в сборнике «Огненный столп» именно жизнь души и

тревоги сознания составляют содержательное ядро стихотворений.

Слово «канцона» (*итал.* – «песня») в заголовке использовано не в

стиховедческом, а в самом общем значении – обозначено лирическое,

исповедальное качество стихотворения. Характер заголовков у позднего

Гумилева значительно разнообразней, чем прежде: помимо географической или

зоологической экзотики («Гиена», «Ягуар», «Жираф», «Озеро Чад» и т.п.) и

называния героев стихотворений («Дон-Жуан», «Капитаны» и т.п.) все чаще

используются прямые или метафорические обозначения чувств, эмоциональных

состояний, высших ценностей («Память», «Слово», «Душа и тело», «Шестое

чувство», «Заблудившийся трамвай», «Звездный ужас»).

Такая эволюция названий отражает изменения в самом тематическом

репертуаре поздней лирики. Главный мотив «Канцоны» - ощущение двоемирия,

интуиция о жизни иной, исполненной смысла и красоты, в отличие от

«посюстороннего» мира – мира «гниющего водоема» и пыльных дорог.

Центральная оппозиция стихотворения задана парой местоименных наречий

«здесь – там». Организующее начало «здешнего» теневого мира – грубая власть

времени. Разворачивая метафору «плена времени», поэт использует вереницу

олицетворений: лето механически листает «страницы дней», маятник

оказывается палачом «заговорщиц-секунд, придорожные кусты одержимы

жаждой смерти. На всем здесь – печать повторяемости, безжизненности,

томительной безысходности. Даже в слове «пыльна», благодаря фонетическому

сходству с глаголом «полонил», возникают неожиданные семантические

отзвуки: пыль соотносится с пленом.

Самый экспрессивный образ «теневой» жизни создается неожиданной

«материализацией» категории времени во второй строфе. В качестве составных

частей единого образа использованы семантически и стилистически разнородные

элементы: физиологически конкретные «головы» принадлежат абстрактным

«секундам», движение маятника проливает кровь. Метафора будто стремится

забыть о своей переносности и обрасти неметафорической плотью. Такие

сочетания логически не сочетаемых предметов и признаков – характерная черта

сюрреалистического стиля (такой же тип образности встречается в знаменитом

«Заблудившемся трамвае»). В мире наличной реальности невозможно подлинное

чудо и подлинная красота – в этом смысл нового неожиданного сочетания в

третьей строфе («не приведет единорога // Под уздцы к нам белый серафим»).

Как видим, если прежде стилю Гумилева была свойственна

эстетизированная, декоративная предметность, то в стихах последнего сборника

материальность, фактурность тех или иных деталей служит совсем не

орнаментальным целям. Вместо праздничной украшенности лирическому герою

открывается теперь ограниченность земной жизни. Земное существование

утратило для него самоценность.

Важно, что монолог лирического героя в «Канцоне» обращен к

родственной ему душе. Более того, именно интимная связь двух душ оказывается

источником метафизической интуиции героя. Обещание «подлинного мира» он

видит в «сокровенной грусти» возлюбленной. Место предметной конкретности в

финале стихотворения занимает «символистский» способ выражения - образы-

символы «огненного дурмана» и «ветра из далеких стран», предельно

развеществленные сочетания «все сверканье, все движенье», интонация

недоговоренности.

При всей яркости образов и продуманности композиции в «Канцоне второй»

нет самоцельной живописности. Изобразительные задачи уступили здесь место

выразительным: стихотворение воспринимается как «пейзаж души», как

непосредственная лирическая исповедь поэта. Поздняя поэзия Гумилева

подтвердила один из тезисов, высказанных им в статье «Читатель»: «Поэзия и

религия – две стороны одной и той же монеты. И та, и другая требуют от

человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика,

а во имя высшей, неизвестной им самим».

**Заключение**

Как показывает практика школьных выпускных и вузовских экзаменов,

представления одиннадцатиклассников о поэзии серебряного века сводятся, как

правило, к знанию общей схемы литературных течений (символизм – акмеизм –

футуризм) и знакомству с биографией одного - двух поэтов. Отвечая на

стандартный экзаменационный вопрос или раскрывая тему сочинения о

творчестве одного из поэтов, современный школьник обычно рассказывает,

например, о трагической личной судьбе Н.Гумилева и цитирует несколько

«конквистадорских» фрагментов его лирики, но не способен сколько-нибудь

внятно охарактеризовать ни одно конкретное стихотворение. Еще большие

сложности вызывает у него вопрос экзаменатора об особенностях стихотворной

техники поэта.

В том случае, если разговор о конкретных произведениях все же заходит,

он сводится к тематической характеристике или перечислению основных мотивов

лирики поэта, затем то или иное стихотворение подвергается пересказу:

называется его «главная мысль» и приводятся подтверждающие цитаты.

Специфика стихотворной речи при этом полностью игнорируется. Как писал в

«Разговоре о Данте» О. Мандельштам, если поэтическая речь поддается

пересказу, то это «вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где

обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там

поэзия, так сказать, не ночевала».

Несколько реже встречается иной тип ответа или письменной работы: не

зависимо от того, какого конкретного поэта школьник выбрал, он приводит

примеры эпитетов и олицетворений, метафор и символов, анафор и эпифор,

неологизмов и архаизмов. Иногда вдобавок к этому определяется стихотворный

размер (метр) и отмечаются аллитерации и ассонансы какого-либо

стихотворения. Общий набор «литературных приемов» в таких ответах чаще

всего оказывается одинаковым для Блока и Брюсова, Ахматовой и Цветаевой,

Северянина и раннего Маяковского.

Слабое место историко-литературной подготовки школьников – отсутствие

устойчивых навыков анализа и интерпретации конкретных лирических

стихотворений, неумение выявить в них приметы творческой оригинальности,

определить основные черты индивидуального стиля поэта, связать

стиховедческие наблюдения с поэтической идеей стихотворения.

Не стоит стремиться к всеохватному, исчерпывающему анализу, гораздо

важнее оттолкнуться от наиболее понравившихся строк или образов, объяснить

их место и роль в общей композиции стихотворения. Нужно стремиться избегать

классифицирующей манеры или сугубо регистрирующей манеры, когда вместо

анализа предлагается перечень используемых поэтом тропов, стилистических

фигур и приемов звукописи. Гораздо лучше, если ученик сумеет объяснить, как

тот или иной прием, образ, композиционный ход связаны с мироощущением

поэта, его стилевой индивидуальностью и с поэтической идеей конкретного

стихотворения. Даже если при этом какие-то грани стиха останутся за пределами

анализа, учащийся достигнет главной цели.

**Список использованной литературы**

1. Айхенвальд Ю. Гумилев // Айхенвальд Ю. поэты и поэтессы.- М., 1922.
2. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977.
3. Иванов Вяч. В с. Звездная вспышка (поэтический мир Гумилева // Взгляд: Сборник. – М., 1988.
4. Павловский А. Николай Гумилев // Вопросы литературы. – 1986, № 10.
5. Панкеев И.А. Николай Гумилев. Биография писателя. – М., 1995.
6. «Самый непрочитанный поэт». Заметки А.А.Ахматовой о Н.Гумилеве. – Новый мир.- 1990, № 5.
7. Тименчик Р. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. – 1987, № 2.
8. Фельдман Д.М. Дело Гумилева. – Новый мир. – 1989, № 4.