

ТЕТРАДЬ

для Соловова Наталья

Александровна

учени 11 класса

школы г. Москва

Рег. № 2583

51747

Несколько строк иногда называют „младшими
 Мандельштайнами“. По сложности, многоуровневости,
 полифункциональности метафор его творчество действи-
 тельно ^{соотнесётся} можно ~~сравнить~~ с творчеством зрелого
 О. Мандельштама. „Ты покажешь во мраке по бескрай-
 ным холодным халмам...“ - стихотворение, которое
 можно воспринять как развёртку одной метафоры.
 Многочисленные ^{погатые} образные ряды внутри неё, как зритель-
 ники одной пьесы, ^{которые} дают разрозненные бытия, но
 в то же время составляют один источник света.

Визуальная стихотворная строка, эстетическая
 правдоподобия - то, на что мы сразу обращаем внима-
 ние. Ещё до авторской „подсказки“ („Вспомни балладу“)
 мы замечаем „серые баллады“. Это ^{главные образы,} „обращаются
 к природе“ и „кто там скажет“ - лейтмотив текста.
 Возникают многократные повторы на уровне лекси-
 ки и образов: „халмы“, „бескрайний“, „тепла“. Наконец,
 последняя строка одной строфы ^{может} ~~повторяется~~ ^{тоже}
 (не дословно, но ~~в виде~~ ^{с использованием} того
 же слова или словосочетания) в первой стро-
 ке следующей строфы (так связаны вторая и третья
 строфы). Всё это создаёт удивительный эффект
 вращающейся нити (шпалами): „вдаль еврагов ты вышь“

свою нить"; это нить жизни, но и нить стихотворного текста). Обратные, лексические, синтаксические повторы те "петельки", благодаря которым стихотворение воспринимается как ткань. Нить (или ткань) представляет собой переплетение элементов, постоянно повторяющихся, с равными промежутками между ними. Таков текст Фредкина в своей строгой форме: многоглаголюющее в длинной строке кудришки и спондеи, мы видим, что потом строгого градуса наблюдается 5-ступенное сопоставление с парной рифмовкой и мутными спонгами, строгого деления на строфы по 8 строк; каждая из строк может быть разделена на 2 части, где первая будет везде одним предиксентом. Интересно, что ткань или нить по своей природе - то же гредование хамов и "обранов", по которым скажет муринский герой.

Красивейшие повторы, сами образы создают ощущение чужеземности. Образ луны используется многократно на протяжении всего стихотворения. Она имеет форму круга и, более того, существует в вечном движении вокруг Земли. В то же время муринский субъект как будто вертится с нами в танце: Нет, не думай, это кудрь - это замкнутой

круж небывший, вероятно, имея в виду, что на самом деле она не так строгая, как эти строчки, но всё-таки слово "круж" повторяется, а уже на следующей строке возникают сонные строчки. Круж - символ повторяемости и вечности, и автор буквально расширяет свои знаки: "всё равно - возвращение, всё равно даже в ритме баллады есть какая-то рифма, есть какой-то ритмический возврат...". Наконец, в последней строке возникает сравнение непрерывного шума вешней (это уже отсылает в область вечного) с "маленькой сна". Можно сказать, это сравнение выполняет обратную функцию: вместо разъяснения мы получаем очередную загадку. Но она легко разгадывается как завуалированное мотивы чужеземности.

Важно стимулируя свой текст под балладу И. Фредкин отсылает нас к конкретному предвидению - переводной балладе В.А. Жуковского "Лесной царь". Кто там скажет? - тот же вопрос тревожит ребёнка - игра баллады, которой, как муринский герой стихотворения, жаждал на коне, правды, вместе с ~~нашей~~ отцами. Так в балладе Жуковского, в стихотворении превращен мотив

Кетозно

+

дороги, тревожные настроения, ощущение
необъяснимой опасности. „Одиноким лицом“
обращается луринский герой-символический
к лесному царю; одинок и ребёнок, не понятый
в ^{своем} страхе, видящий мир так, как его не видит
никто, и этим он отдалён от мира.

Мотив восточной цикличности и „лесной царю“-мю-
шки к пониманию праведности, но не является
для концептуального анализа. Интересно просле-
дить связь луринских субъектов и адресатов.
Текст начинается с „ты“, и тот, к кому лурин-
ский герой обращается, скажет. Во второй строке
скажет уже „он“, и тоже „по замёрзшей траве“,
возникает так же „на бескрайних галмах“. В ~~третьей~~
конце второй строки возникает луринское „я“,
которое, как ребёнок в баладе, ждёт увидеть,
кто там скажет в галмах. В третьей строке
есть только неопределённый „кто-то“, совершающий
действие ^{и единичный в природе „от лица традиционных героев“}. В четвертой - в качестве адресата
подразумевается „ты“ („Тот, не знаешь...“), а в
последней строке возникает „мы“, и сказывается,
что всадников же одини не два: все мы
„стремительно скачем на юг“. В пятой строке

луринский субъект снова обращается к природе, и
именно к ней относится притяжательное ме-
стоположение. Понимается, мы, скажишь как и - всад-
ники, которые „идут во тьму“ (все гомогенность
логична), „создавая свой мир по подобию природы,
которая имеет божественную сущность. Иными словами,
здесь перевертывается библейское предание о
происхождении человека. Бог создал человека по
своему образу и подобию, а всадники-люди, игра-
ющиеся во тьму - быть может, к библейскому Ада-
му - создают свой мир-цивилизацию - по подо-
бию природы, имеющей божественное начало
(от неопределённости, непривычности такой мысли
возникает авторское „вдур“). Эта идея рефлексив-
на в следующих строках: идея на „борьбу“
запруды „живой природы“ ~~даже~~ против „ураганов“
молнии, а дожди - подобие „замёрзших лесов“
пустыни. Но „всадники“, играющиеся во тьму -
метафора, которая может быть практиче-
ски не только как гомогенность, движущаяся к
саморазрушению во вспомогательном марше
цивилизационного развития [вспомни рассказ
А. А. Гункина „Посадил из Вал-Франкиско“ с то

уродных предзнаменовании и обращении
Ватаки), но и как камень на гетьрих всадников
Апокалипсиса. Все ~~эти~~ практики ведут к одной
идее.

Задержавшись на интентуальной нити
ступоры, вернёмся к анализу всех муригских субъек-
тов и адресатов. В последней ступоре муригский герой
продолжает говорить от своего лица и обращаться
к природе («мой лес и вода» - авторский приурочен).
Однако говоря: ~~этот, это~~ «другая канва-тобыла»
приближает к тебе», муригский герой имеет в виду
«ко мне». Мы зачастую такие образы в речи
передаём собеседнику сбития или губов, когда
хотим, чтобы он это представил. Тянь приближает
не к природе, а к автору муригскому «я», и из-за
этой боли не слышать, как приближает весна.
Интересно, что ночь и весна - единственные вре-
менные обозначения в тексте - условны и символичес-
ны. Это косвенно подтверждает авторскую
отсылку к весности.

Как же объяснить такое разнообразие муриг-
ских субъектов и адресатов? Как понять, что
кто всё-таки справляется за местом-время.

ми? Если мы примем, что «ты» в первой ступоре,
как и во второй части последней ступоры, - то же
«я» («я-читатель становится я-примателем муригско-
го героя, происходит сокращение дистанции меж-
ду читателем и текстом, некое присвоение ав-
торских слов), тогда получится, что муригский
герой, как и каждый из нас (ведь ^{герой} возникает «мы»),
живёт нить своей жизни, постоянно находясь в доро-
ге, часто сталкиваясь с подгайками и спусками,
то есть полными и обратными (это объясняется
ступорой: «ибо сотни замков - порожительский
кружковбыли»), и всё время видит кого-то,
кого не может догнать («всё равно ты мо-
ни за это никогда не увидишь догнать»),
и этот «кто-то» возникает в свете луны, но
«растворяется в гёрном лесу» и «вотьмаж».
Очень похож этот таинственный предмет
на тех человека, которую тоже нельзя
догнать, от которой не слышишь след, кото-
рая возникает при луне, и слышишь
которой (как со своим вторым «я») проис-
ходит только у героя, где муригский герой
«глядит на себя, ступорённого в гёрный лес».

Автор говорит об этом как о возвращении к себе. Вся тем, тёмная сторона души, второе "я" всегда присутствует. Возникает ассоциация с "Туркским галомеком" С. Есенина и с "Натюрмортом" самого И. Трудского (а именно диалог: "Смерть придёт, у неё будут твои глаза"). Мотив смерти есть и в академическом стихотворении, откуда даже это предчувствие смерти. Шли бы отсюда, но было бы не думать о ней, когда так важна цикличность "всего в мире, мотив возвращения, "печального возврата" (в бытность).

Трудно было бы искать в стихотворении Трудского тем, дидактики. Условно надежда на жизнь и свет (лексика, связанная с этим, поэма в 2 раза меньше в тексте, там лексика, связанная с тьмой, ночью, смертью сна) выражена в вернисажности возврата к истинному галомеку бытию. Возврат к природе, в которой, говоря языком А. Н. Толстого, "По разуму". И может быть, если мы сумеем в ней проникнуть (о чём упоминается в последней строке), раствориться в ней, мы сможем и разобраться во всём, и почувствовать всему.

Весь текст, и особенно последние две строки, прокинут дугой романтического романтизма. Романтический империализм возникает уже в связи с обращением к природе и понимается за счёт романтических образов. Кроме того, можно заметить романтического философского на нескольких уровнях: свет и тьма; "здесь" и "там", бодрствование и сон.

Не только ^{противоположные} светотемные, в которой темнота "подавляет", но остаётся надежда на свет, но и звуковая палитра звуков играет значительную роль в создании художественного мира стихотворения. "Туркский галомек" и образно, и амплитудно "работает" на атмосфере в тексте, как и шумящие темноты. "Туркский галомек" — связь временного с природным и империализмом отклонение к империализму.

Не важно, кем кем, кто этот великий. Он молчит, и так будет всегда.

Очень ценная, "красивая" работа. Автор очевидно обладает поэтическим чутьем, что и показывается в своей работе.

K1	K2	K3	K4	K5	Σ
25	20	10	10	0	65

Александр
Трусов

Умение анализировать и решать задачу -
это заслуживает самой высокой похвалы! Умница!

$$23 - 19 - 9 - 9 - 2 = 62$$

