

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
САМАРКАНДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им.А.НАВОИ

АБДУЛЛАЕВА А.С.

ОПЫТЫ ПОЭТИКО-СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА

ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

учебно-методическое пособие

(в двух частях)

Самарканд-2012

Абдуллаева А.С. Опыты поэтико-структурного анализа художественного текста. Учебно-методическое пособие. – Самарканд : СамГУ, 2012. 41с.

Предлагаемое пособие представляет собой основной материал по курсу «Литературный анализ художественного текста» и может быть использован в качестве вспомогательного материала при изучении курса «Теория литературоведения».

Рецензенты: доц. Р.Г.Назарьян

доц. Л.Х.Абдуллаева

Самаркандский государственный университет им. А.Навои, 2012.

ЧАСТЬ I

В В Е Д Е Н И Е

Литературный анализ художественного текста включает в себя целую парадигму исследовательских подходов и методов, в основе которых лежит, как правило, тот или иной теоретический аспект рассмотрения художественного текста.

Предлагаемое же пособие демонстрирует особенности и возможности метода поэтико-структурного анализа, лежащего в основе самаркандской школы литературоведения, суть которого подробно изложена в работах его основателя – Я.О.Зунделовича, а также Р.П.Шагиняна, Е.П.Магазанника и Э.Б.Магазанника(1).

В задачу данного пособия входит идейно-художественный разбор конкретных литературных произведений различных жанров, детальный анализ художественных составляющих текста.

Методическое пособие не претендует на определение специфики стилистических особенностей авторов анализируемых произведений, тем не менее, в процессе разбора обращается внимание на элементы индивидуальной творческой манеры писателей.

Материалом анализа выбрана, в основном, «малая проза» русских классиков А.П.Чехова, И.А.Бунина, как нельзя лучше позволяющая продемонстрировать скрытые резервы художественного текста и истинные грани мастерства писателя, а также отдельные лирические произведения.

Пособие призвано сориентировать внимание студентов в большом потоке существующих методов рассмотрения текста и направить его в русло поэтико-структурного анализа, не утверждая, конечно, исключительного места указанной методологии в ряду других, но раскрывая её возможности в плане выявления всей художественной палитры выбранного текста.

МЕТОДИКА АНАЛИЗА МАЛОЙ И СРЕДНЕЙ ЭПИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

Всякий художественный текст представляет собой определенную целостную структуру, подчиняющуюся собственным законам развития. Понять и раскрыть логику и организацию этой структуры – в этом и состоит задача аудитории.

Исследование образцов малой и средней эпической формы предполагает, согласно установкам поэтико-структурного анализа, выявление внутренних конструктивных деталей текста, играющих сюжетообразующую роль. Именно они, их соотношение организуют особый композиционный строй произведения, служащий своеобразным ключом к пониманию его идейно-художественного уровня.

Нередко внимание к частным, на первый взгляд, деталям позволяет выявить новые грани произведения, идейно-смысловой уровень которого, казалось бы, давно определён. В качестве демонстрации высказанного предположения обратимся к анализу классической повести Н.Г.Гоголя «Шинель». Оговорим сразу, что предметом анализа в данном случае выступает не весь материал повести, а та её часть, которая обычно выпадает из поля зрения критиков.

В критике давно устоялось представление о гоголевской повести как об «истории Акакия Акакиевича Башмачкина, «вечного титулярного советника», - истории искажения и гибели человека под властью социальных обязательств», порождаемых «чиновниче-бюрократическим Петербургом» (2). Между тем, в «Шинели» присутствует ряд мотивов, которые как бы выбиваются из привычных рамок традиционного взгляда на повесть. Предлагаемая методика позволяет выявить такие детали, которые почему-то обычно не принимаются во внимание, но которые позволяют существенно обогатить представление читателя о произведении русского классика.

История жизни героя представлена в повести весьма отрывочно – упоминается рождение героя, затем следует временной пробел, вслед за

которым и возникает фигура Акакия Акакиевича – «вечного титулярного советника». Самая насыщенная часть жизни – детство, юность, зрелость – вообще оставлены автором за рамками произведения, что, конечно, характеризует эту часть жизни героя как ничем не примечательную, не достойную внимания читателя, да и чем может быть интересна жизнь персонажа с таким именем и такой фамилией! Однако факту появления на свет Акакия Акакиевича уделено немало места, и «сопровождают» этот факт образы двух героинь – матери героя, социальный статус которой оговорен сразу – «чиновница» (вот кто определил жизненную колею героя!), и кумы Арины Семеновны Белобрюшковой – «жены квартального офицера» (вспомним, что после кражи шинели все хором отговаривали героя обращаться к квартальному за помощью). Именно она, а не присутствующий на крестинах кум (имя и фамилия которого также продублированы – Иван Иванович), нарекла героя его именем. Именно оба этих женских персонажа задают мотив роковой предопределенности, воплощенный в дальнейших женских образах повести.

Женская тема далее будет «подхвачена» образом 70-летней старухи – квартирной хозяйки героя, которую сослуживцы шутя прочили ему в жены, «острились над ним (...), спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом» (3). Таким образом, сама возможность соединения имени героя с женским именем осмеяна уже в зарине повести, но более существенна здесь другая деталь: женский образ оказывается увязанным с образом снега, и именно этот тандем в дальнейшем будет сопровождать трагические события в жизни Акакия Акакиевича.

Развивает женскую линию образ жены портного Петровича, которую сам он называет «мирской женщиной и немкой», и при встрече с которой «одни только гвардейские солдаты заглядывали ей под чепчик, моргнувши усом (здесь и далее подчеркнуто мной – А.А.) и испустивши какой-то особый голос». Эти усы и голос остаются в данном контексте бытовыми деталями,

пока не особо обращающими на себя внимание, значимыми уже, однако, тем, что и они скреплены с женским образом, а главное, не забудем о чеховском «ружье», которое у мастера обязательно «выстрелит».

В продолжение ряда как будто случайных деталей возникает табакерка Петровича, «с портретом какого-то генерала (...), место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четырехугольным лоскуточком бумажки» (с.119). Гоголь словно нанизывает создающие бытовой фон детали, чтобы затем по-новому выявить их сущность. Вспомним, что после первого визита к Петровичу Акакий Акакиевич, сбившись с пути, натыкается на будочника, который «натряхивал из рожка на мозолистый кулак табаку» (с.121), претерпевший в дальнейшем важные изменения. Вообще, будочник с табаком сопровождает образ главного героя от начала до конца повествования, идя в параллель с женскими образами.

Своё логическое продолжение женская тема получает с того момента, когда героем овладевает идея будущей шинели: «с этих пор как будто само существование сделалось как-то полнее, как будто бы он женился» (с.123). Женщина и шинель в сознании Башмачкина сливаются, таким образом, в единое целое. Если припомнить в этой связи достаточно убедительную версию о том, что в основе повести лежит житийный сюжет об Акакии, наказанном за подмену духовных исканий материальными (4), то мечта о будущей шинели – греховная мечта – оказывается увязанной с женским образом. Именно в этот момент пара «женщина» - «грех» становится синонимичной. Парадоксальным, едва ли не мистическим образом всякая деталь, соприкасаясь с женским началом, обретает у Гоголя роковое звучание (деталь, много говорящая об отношении писателя к женскому полу).

Сама эта женская тема претерпевает в повести значительную трансформацию, выстраиваясь в логическую цепочку: открывает ряд, напомним, крестница Белобрюшкова, затем 70-летняя квартирная хозяйка,

далее жена Петровича и, наконец, увиденная героем по дороге к дому чиновника, где отмечалась покупка шинели, на витринной картине «красивая женщина, которая скидала с себя башмак (более чем говорящая деталь! – А.А.), обнаживши таким образом всю ногу, очень недурную» (с.127). Можно предположить за всем этим глухой намёк на впервые возникший у Акакия Акакиевича интерес к женскому полу, вещи для него «вовсе незнакомой, но о которой, однако же, всё-таки у каждого сохраняется какое-то чутьё» (с.127). Упомянутые выше усатые гвардейские солдаты напоминают о себе на той же картине «каким-то мужчиной с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой» (там же), словно предвосхитив дальнейший ход событий. Гоголь словно скрепляет изнутри повествование перекликающимися деталями.

Выпив у чиновника два бокала шампанского, Акакий Акакиевич, выйдя в переднюю, видит свою шинель лежащей на полу, что, конечно, не предвещает ничего хорошего. Домой он отправляется в 12 часов ночи, и эта деталь как бы знаменует композиционный рубеж повести, за которым начинает разворачиваться настоящая фантасмагория, начало которой задаёт, опять-таки, женский образ: Башмачкин «подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою (...), у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» (с.128). Это, образно говоря, максимальная точка приближения героя к женщине, образ которой оказывается губительной границей в жизни героя. Бесконечная площадь, которую приходится преодолевать Акакию Акакиевичу по пути к дому – для героя такой же своеобразный жизненный рубеж. С этого момента и художественное время повести обретает небывалую до тех пор динамику: если предыдущее повествование охватывало три месяца, то после трагического происшествия проходит всего-то неделя, предельно насыщенная событиями.

За этими рубежами указанные выше детали, ранее составлявшие как бы бытовой фон, обретают инфернальное воплощение. Усатые солдаты, забавы

ради заглядывавшие под чепчик портновской жене, превращаются в «каких-то людей с усами» и «громовым голосом», кулак будочника – в «кулак величиною с чиновничью голову». Всё предыдущие события словно отражаются в каком-то кривом зеркале, представая в трагически-саркастическом виде. Красивая женщина, скидывавшая с ноги башмак в витрине магазина, обворачивается старухой, хозяйкой квартиры, встречающей героя после кражи шинели «с башмаком на одной только ноге» (вот и панночка-ведьма из «Вия» мелькнула в зеркале!). Оживает и портрет генерала с проткнутым лицом на табакерке Петровича, превратившись в *значительное лицо*. И фантастическим образом в этом значительном лице восстанавливается «незначительное лицо» Акакия Акакиевича, разыгрывается как бы «лже-бытие» героя. Так же, как и Башмачкин значительное лицо в роковой вечер отправляется на вечеринку к одному из приятелей, так же выпивает «стакана два шампанского» и по пути домой так же сворачивает в сторону – решает ехать «к одной знакомой dame, Каролине Ивановне, dame, кажется, немецкого происхождения» (с.137). (Вот, кстати, аукнулось и «немецкое происхождение» жены Петровича). И в этой части повести женский образ так же знаменует собой роковой поворот событий. Встретив призрака, значительное лицо переживает ужас, похожий на тот, который испытал отчитанный им Акакий Петрович.

Показательно, что повесть не заканчивается после совершенного отмщения. Привидение несчастного Акакия Акакиевича продолжает бродить по окраинам города, расширяя, таким образом, географию своих прогулок. Если вспомнить, что автор назвал героя в начале повести «вечным чиновником» и упомянул о «вечной идее будущей шинели» (с.123), то можно предположить, что своё произведение автор завершает пародийным «перевертышем» легенды о Вечном жиде, и эта аллюзия придаёт повести дополнительную глубину. Согласно гоголевской логике превращений и образ чиновника теперь трансформирован до неузнаваемости: у него теперь

«преогромные усы» и «такой кулак, какого и у живых не найдёшь»(с.140). Мученик и мучители словно поменялись местами, подобная же метаморфоза высвечивает гоголевское, явно невесёлое мнение о свойствах человеческой природы, в которой добро весьма охотно уступает место злу.

Выстроенная таким двухчастным образом композиция повести, в которой каждая деталь, каждый образ имеет своего ирреального «двойника», как бы уравнивает реально-бытовую и мистическую стороны жизни, допуская и даже утверждая возможность такого сосуществования, помогая прилизиться к лучшему пониманию авторского мировосприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. См., например, Магазанник Е.П. Вступ.ст. к кн. Я.О.Зунделовича «Этюды о лирике Тютчева». Самарканд, СамГУ, 1971. С.3-6; Михайличенко Б.С. Проблемы литературоведения: теория литературы. Самарканд: СамГУ, 2009. – С.64-71
2. История русской литературы XIX века. – М.: Просвещение., 1989. – С.405
3. Гоголь Н.В. Повести; Драматические произведения. – Л: Худож.лит., 1983. – С.112. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте с указанием страницы.
4. См. Турбин В.Н. «Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Опыт жанрового анализа»: М., - с.123

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Какую функциональную роль играет в повести образ шинели?
2. Какова пространственно-временная организация повести?
3. Какую роль играют второстепенные образы в повести?
4. Как реализуется в повести тема Петербурга?
5. Назовите основные женские образы повести. Какова их функция?

6. Как трансформируется женская тема в повести?
6. Какую роль в повести играет гротеск?
7. Как соотносятся реалистическая и мистическая атмосферы в повести?
8. Обозначьте роль бытовых деталей «Шинели».
9. Каким образом решена композиция повести?

АНАЛИЗ НОВЕЛЛЫ А.П.ЧЕХОВА «ЕГЕРЬ»

Анализ чеховского произведения уместно начать с краткого экскурса-напоминания в теорию вопроса об отличительных особенностях жанра рассказа и новеллы (1).

Жанр вещи, несомненно, выдаёт в ней лирическую новеллу со всеми формообразующими характеристиками, присущими именно чеховской малой прозе: отсутствием выраженной событийной динамики, превалированием эмоционального начала, наличием пролонгированных пауз.

В традициях лирической новеллы решена и сюжетная линия «Егеря», где конфликт активно функционирует уже в экспозиции произведения: «Знойный и душный полдень (...). Выжженная солнцем трава глядит уныло, безнадежно: хоть и будет дождь, но уже не зеленеть ей...» (с. 2). Пейзажу посвящен весь первый абзац, он задаёт безрадостный, минорный тон. Приём олицетворения явно выводит природу за рамки обычного фонового рисунка, на котором развернётся дальнейшее действие.

Панорамная картин с самого начала заявлена заглавным героем новеллы, проясняя суть происходящего, рождает многочисленные ассоциативные связи, заменяет обычный событийный ряд и создаёт впечатляющее эмоциональное напряжение. В этом контексте решена и портретная характеристика героев. Упоминание таких одеяний, как «красная рубаха, латаные господские штаны» и «белый картузик с прямым жокейским козырьком, очевидно, подарка какого-нибудь расщедившегося барича», сразу же представляет читателю явно зависимого от барской милости

человека, живущего далеко не по нормам крестьянского быта. При этом нелепое сочетание праздничной рубахи и поношенной господской одежды выдаёт в егеря некую сословную претенциозность. Акцент на его высокой фигуре и «красивой белокурой голове», т.е. детали внешней привлекательности, которую он, несомненно, осознаёт (недаром же картузик на его голове сидит «ухарски»), тут же «снимается» следующим уточнением: «он красен и вспотел»; красный цвет рубахи, переведённый в физиологическую сферу, сразу же меняет эмоциональную окраску персонажа. Но ещё более проясняет её следующая фраза: «Через плечо перекинут ягдташ, в котором лежит скомканный петух-тетерев» (с. 80). Ассоциация с героем новеллы здесь станет совершенно очевидной, если сопоставить его внешний вид и яркое оперение тетерева. У того и другого дела обстоят далеко не благополучно, ведь скомканный петух и «латаные господские штаны» - явления одной образной системы. Указание же на далеко не молодой, тем более, в рамках сельской жизни возраст – сорок лет, наряду с другими деталями, позволяет сравнить егеря с его «старым, тощим псом».

В том же ключе решен и портрет героини, которая с самого начала, в отличие от Егора, совершенно непривлекательна: «бледнолицая баба лет тридцать, с серпом в руке» (с. 81). Однако робкое поведение («тихий голос», «старается заглянуть в его лицо и застенчиво улыбается») неожиданно усложняет её эмоциональное состояние. Имена героев как в кривом зеркале отражают друг друга: этимологически «властное» имя Егор (в данном контексте прямо «провоцирующее» род занятий героя - егеря) и нарочито простонародное – Пелагея акцентирует их противоположность. Следующий за портретными характеристиками диалог только усиливает эту видимую несходность Егора и Пелагеи.

Лексика егеря – замечательное дополнение к его одежде с барского плеча, она тоже с определённой претензией на образованность, которая в итоге

пародийно обнажает «речевую» несостоительность Егора. Авторская позиция в этом случае ненавязчиво проявляет себя едва заметными штрихами: в ответ на объяснение Пелагеи о том, как она оказалась в этих местах, следует: «Тэк... - мычит (подчёркнуто мной – А.А.) Егор Власыч и медленно идёт дальше». Демонстрируемая при этом незаинтересованность героя в разговоре перебивается стремлением Пелагеи продолжить его. Без всякого упрека на то, что в прошлую встречу, которая, к слову сказать, была несколько месяцев назад, Егор пришёл «...в пьяном виде... Побрали, побили и ушли...» Пелагея тут же продолжает: «Уж я ждала, ждала... глаза все проглядела, вас поджидаючи...». Уточняющая деталь: «говорит Пелагея, нежно глядя на двигающиеся плечи и лопатки охотника» как нельзя лучше выдаёт чувства героини, оставшиеся без взаимности. Речь Пелагеи, лишённая всякой вычурности и выдающаяся в ней простонародными вкраплениями крестьянку: «таперя» и т.п., тем не менее, звучит не в пример почти фатической егеревской речи гораздо чище и грамотнее.

Диалог в новелле является важным и ярким примером «подводного течения» - чеховского приёма сюжетосложения. Смысловая нагрузка сосредоточена здесь не в вербальной сфере, а в мимике, жестах героев. Так, отношение Пелагеи к Егору сквозит в том, как она «смеётся, как дурочка, и глядит вверх на лицо Егора», в бесконечных паузах, пронизывающих её речь и выдающих её волнение, в невольно показавшихся слезах и т. п. Герой же «говорит равнодушным тоном», «потягиваясь». Именно эта «простая баба, непонимающая», как называет Пелагею Егор, поняла и самого героя, жизнь его, и зыбкость его настоящего положения лучше, чем он сам. Ненароком сказанная им фраза о том, что барин его «больше так ... из-за удовольствия держит» сразу объясняет его настоящую роль при барском дворе – роль шута. Именно это пытается объяснить Пелагея мужу, уверенному в том, что ценят его как лучшего стрелка. Повторяемое Егором «не понимаешь ты» в действительности должно было быть обращено к нему самому.

Случайно брошенное замечание Пелагеи, стремящейся задержать мужа разговором: «Ишь ты, тетерьку подстрелили, Егор Власыч!», неожиданно придаёт всей истории совершенно особый смысл, ведь ранее шла речь о тетереве, сходство которого с героем очевидно. Теперь же Егор Власыч выступает в роли человека, загубившего жизнь героини, «подстрелившего» её, лишив радостей обычного семейного счастья. Однако дальнейший монолог охотника, его рассказ о насильственной женитьбе на героине расширяет смысловые границы произведения. Перед читателем предстаёт такой же несчастный человек, не властный над своей жизнью, которая целиком зависит от барской прихоти. Фраза Егора, укоряющего Пелагею за её неблаговидный поступок: « Ну, вот теперь и мучайся, плачь. Графу смешки, а ты плачь … бейся об стену» адресована, скорее, уже самому себе.

На протяжении диалога героев автор несколько раз упоминает о том, как Егор говорит, «мечтательно глядя на небо», увидев трёх диких уток «проводя их глазами до тех пор, пока они, превратившись в три едва видные точки, не опускаются далеко за лесом»(с.84). Азарт охотника здесь явно уступает место желанию героя, стремящемуся к вольной жизни, но, к своей неудаче, скованного различного рода цепями. Для него самого олицетворением этих цепей является Пелагея, на которой и вымешает он кулаками свою досаду. Для героини же очевидно, что причина кроется в непонимании героем своего истинного положения. В этом «не понимаешь» - «понимаю», в их переплетении, взаимопрояснении и сосредоточен смысловой и сюжетный стержень новеллы.

Идейно-эмоциональное содержание новеллы этим, однако, не ограничивается. Ведь помимо диалога в «Егере» важную роль играют, так сказать, внесюжетные элементы, например, звуковая атмосфера, столь важная именно для лирической новеллы. В начале произведения «кругом тихо, ни звука...». Тишину вскоре нарушает «тихий голос» - так читатель впервые знакомится с героиней. Упоминание о тихом голосе Пелагеи

встречается неоднократно, словно эхо ему «с сжатой полосы несётся тихая песня, которая обрывается в самом начале». Возникающие ассоциации оборванной песни с судьбой героини могут быть продолжены следующим рядом пейзажных сопоставлений, о которых упоминалось выше:

«Выжженная солнцем трава глядит уныло, безнадёжно: хоть и будет дождь, но уж не зеленеть ей...». Это о ней, о Пелагее, о её «выжженной», лишённой счастья материнства («уж не зеленеть ей») судьбе идёт речь. Ассоциативный ряд может быть продолжен: в начале новеллы упоминается лес, который «стоит молча, неподвижно, словно всматривается куда-то своими верхушками, или ждёт чего-то». В finale произведения Пелагея глядит вслед уходящему мужу, затем «поднимается на цыпочки, чтобы ещё хоть раз увидать белый картузик». Сопоставление героини с природой, обрамляющее новеллу, привносит в её портрет элементы естественного эстетизма, покоряющего своей глубиной и простотой. Недаром Чехов сравнивает ввязке новеллы Пелагею с «бледной, неподвижной статуей», а вот образ Егора сливается в одно непонятного цвета пятно и пародийный картузик, но и он вскоре исчезает. Далеко не случайно взгляд Егора устремлён в небо, а Пелагея не может оторвать взгляд от мужа. Высшая ценность для Егора – воля (не свобода, поскольку он по природе своей зависимый человек), для Пелагеи – любовь, которой подчинена вся её жизнь. И не со свободными птицами сравнивает их автор, а с подстреленными тетеревом и тетёркой, которых жизнь обделила столь желанным, единственным для них счастьем.

Такова организация образной системы чеховской новеллы, выстроенной по особым, ассоциативным принципам сюжетосложения.

ЛИТЕРАТУРА

1. См., например, «Основы литературоведения» / Под общей редакцией В.П.Мещерякова.: Дрофа, 2003. – С.60-61

2. Чехов А.П. Собрание сочинений в восьми томах. Т.2. - М.: Правда, 1970. – С.80. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Какова роль пейзажа в новелле?
2. Объясните портретную характеристику героев.
3. Объясните этимологию имен героев.
4. Какую роль играют бестиарные мотивы в рассказе?
5. Как реализуется в новелле хронотоп?
6. Какую роль играет одеяние героев?
7. Как реализует себя авторское начало в новелле?
8. Какую функцию несёт в себе звуковое содержание новеллы?
9. Какими средствами задаётся ритмическая организация текста?
10. Охарактеризуйте символику образной системы новеллы.

АНАЛИЗ НОВЕЛЛЫ А.П.ЧЕХОВА «ТОСКА»

Собственно сюжетно-смысловая трактовка известного чеховского произведения опирается на образ главного героя – Ионы, который, охваченный тоской по ушедшему из жизни сыну, не находя сочувствия своему горю в людях, обретает собеседника в лице единственного благодарного слушателя – лошади.

Между тем, анализ новеллы позволяет выявить ещё одну смысловую грань этого хрестоматийного произведения. Обращение к конкретной поэтике при анализе новеллы несколько расширяет идеально-художественное поле чеховской вещи.

Справедливости ради отметим, что блестящий анализ новеллы был проделан Е.П.Магазанником в рамках курса «Поэтический анализ художественного текста». Остановлюсь здесь лишь на тех деталях, которые по тем или иным причинам прошли мимо внимания учёного.

Уже в начале новеллы заданы два образа – деревни, откуда приехал Иона, и города: «плуг, привычные серые картины», и – «омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих людей»(2). И тот, и другой образы представлены в восприятии героя и одновременно объективированы в контексте новеллы. И город, и деревня даны здесь практически в одном эмоциональном ракурсе – оба они чужды герою

«Невключённость» Ионы в городской ритм подчеркивается контрастирующей с бегущей толпой неподвижностью Ионы и его лошаденки (почти мифологический образ кентавра, если иметь в виду явно педалируемое Чеховым сходство героя и лошади): «Он согнулся насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевелится (...). Его лошадёнка тоже бела и неподвижна»(с.64). Пространство города разомкнуто во все стороны, фигура же ямщика абсолютно автономна и замкнута, отторгает любого чужака, как бы сам Иона не стремился к обратному. Таким образом, хронотопы города и героя противостоят друг другу, и именно в этом противостоянии сосредоточен главный конфликт новеллы.

Фамилия героя – Потапов – также фиксирует его чужеродность городу – она очевидно простонародна, в отличие от его имени, которая явно из другого ряда. Вместе с названием новеллы и эпиграфом («Кому повем печаль мою?..») оно придает новелле дополнительный смысл, который становится более очевидным, если сопоставить имя героя с именем библейского пророка Ионы.

Разумеется, безосновательно «притягивать» содержание новеллы к библейской легенде, но некоторые детали позволяют обнаружить в «Тоске» более глубокий, чем принято традиционно считать, идейно-художественный уровень.

Напомним, что вкратце содержание Книги пророка Ионы сводится к тому, что Иона ослушался наказа Господа идти в город Ниневию, погрязший в

грехах, и проповедовать там Слово Божье; он бежал от «лица Господня» и за своё ослушание был поглощен китом. Раскаявшийся в своём поступке Иона был освобожден Господом и всё же исполнил его замысел. «И поверили ниневитяне Богу, и объявили пост (...) и увидел Бог дела их» и пощадил, не навел на город обещанные бедствия

В чеховской новелле образ города и его жителей строится по принципу градации, всё более и более усиливая мотив отчужденности Ионы от окружающего мира. Этому способствует трёхчастная композиция «Тоски».

Город предстает в новелле в вечерней мгле, и эта деталь ещё больше подчеркивает его «потусторонность». Чехов неслучайно выбирает в качестве одного из главных персонажей именно Петербург, город-миф, самого по себе воплощение мистического начала.

Инфернальное начало заявляет о себе в «Тоске» совершенно отчетливо и лишь на первый взгляд покоится в бытовой сфере, на самом же деле выходя за её пределы: «Куда прёшь, леший!» - уже на первых порах слышит Иона возгласы из тёмной движущейся взад и вперёд массы. – «Куда черти несут?» (с.65). Время и пространство в новелле обозначено точно, но Иона «словно не понимает, где он и зачем он здесь».

Иона, словно его библейский «двойник», призван проповедовать милосердие, но раз от разу надежда на сочувствие становится всё призрачнее. Встреча с первым седоком, знаменующая собой первую часть новеллы, ещё сохраняет для Ионы возможность быть услышанным. Военный, хмыкая и остря над Ионой, всё же готов поддержать беседу, но, так и не начавшись, она сразу обрывается тем же инфернальным «вступлением»: «сворачивай, дьявол!» - раздаётся в потёмках».

Вторая часть новеллы ещё более усугубляет заявленную отчуждённость Ионы от города. Все его седоки будто выхвачены из той самой «тёмной массы», которая, в отличие от жителей Ниневии, не слышит и не видит никого, кроме себя. В этой части «Тоски» седоками Ионы становятся сразу

несколько человек, и парадоксальным образом «проповедник» Иона становится слушателем толпы, «тёмной массы», требующей к тому же внимания: «Старая холера, слышишь? (...) Ты слышишь, Змей Горыныч? Или тебе плевать на наши слова?» (с.67).

Заканчивается эта часть новеллы так же, как и первая – опять Иона одинок среди «толпы, снующей по обе стороны улицы», вновь снег заметает его, оставаясь абсолютно безучастным к его горю: «Опять он одинок, и опять наступает на него тишина» (с.67).

В третьей части новеллы возможность диалога обрывается с самого начала. Такой же молодой извозчик, как и покойный сын Ионы (куда уж ближе!) вообще никак не реагирует на слова героя: «Иона смотрит, какой эффект произвели его слова, но не видит ничего. Молодой укрылся с головой и уже спит» (с.68).

Пространство в «Тоске» первоначально охватывавшее весь город, сужается до размеров комнаты, точно так же сводит на нет возможность для Ионы обрести собеседника. В человеческом обществе это ему не удается, и вполне закономерно, что Иона возвращается в итоге к своему второму «я» – лошаденке, вместе с ней он – одно целое.

В чеховской новелле библейский мотив значительно трансформирован. Экзистенциальная тема разобщённости, глобального одиночества человека, предваряющая XX век, тема, практически не освоенная отечественной литературой рубежа веков, в «Тоске» является доминирующей. Ветхозаветный мотив, вводимый Чеховым в новеллу – своего рода предупреждающий знак, позволяющий увидеть нерадостную перспективу заданной темы. И если ниневитяне вняли голосу Господа, то пространству, окружающему Иону, грозит участь Вавилона, такого же «великого города», навлекшего на себя все несчастья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов А.П. Избранные произведения. В 3-х томах. Т.1. М., «Худож.лит.», 1976, с.64. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте с указанием страницы.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Какую роль в новелле играет эпиграф?
2. Какую эмоциональную нагрузку несёт название новеллы?
3. Объясните этимологию имени главного героя.
4. Какова в новелле функция пейзажа?
5. Какую роль в произведении играет библейское начало?
6. Каким предстает в новелле город?
7. Для чего автор вводит в произведение библейский мотив?
8. Каким образом строится композиция новеллы?
9. Как соотносятся в новелле образы Ионы и лошади?
10. По какому принципу выстраивается в новелле образная система?

АНАЛИЗ РАССКАЗА И.А.БУНИНА «ПОЗДНЕЙ НОЧЬЮ»

Обращение к творчеству И.А.Бунина является логичным продолжением читаемого курса по поэтико-структурному анализу произведений А.П.Чехова как в хронологическом аспекте, так и в аспекте изучения стилистических особенностей творчества писателей, безусловно, имеющих общие черты.

Рассказ И.А.Бунина «Поздней ночью» не принадлежит к числу хрестоматийных, тем не менее, анализ вещи предоставляет возможность наблюдения над поэтико-стилистическими особенностями бунинского творчества.

Доминирующее положение в рассказе занимает образ месяца и связанное с ним «тихое и светлое царство ночи». Именно ночь, в противовес «лживому

и суетливому дню», символизирует собой «возвращение к жизни». Само название рассказа – «Поздней ночью» предполагает развитие некой истории, происходящей в указанное время. Однако неспешный ритм произведения сразу обрывает подобное развитие сюжета и диктует иное его содержание.

Возникающий в начале рассказа образ Парижа поначалу не концентрирует на себе внимание, упомянут вроде бы вскользь. Однако в эмоциональном плане он, несомненно, противостоит образу месяца. Месяц же становится не просто свидетелем, а полноправным участником действия, едва ли не главным действующим лицом, собеседником автора, ведущим с ним молчаливую беседу: «Месяц тогда обливал светом, и, подняв глаза кверху, я долго смотрел в его лицо(...) Он глядел мне прямо в глаза, светлый, но немного на ущербе и того – печальный»(1). Совершенно очевидно, что «немного на ущербе» - это слова героя и о самом себе, прощающемся с молодостью, надеждами, мечтами.

В целом же, начало рассказа задаёт романтическую атмосферу некой недосказанности, традиционно предваряющей ночное свидание. Совершенно логично, в этом смысле, завершает картину портрет любимой женщины героя, «бледной и прекрасной». Похожее определение - «бледный сияющий» отнесено автором к месяцу. Понятно, что оба этих образа одинаково дороги автору. Однако образ любимой женщины лишён восторженного любования, вполне уместного в данном случае. Он, скорее, вводит в рассказ атмосферу тревожного ожидания. Становится ясно, что отношения героев зашли в тупик и настало время разобраться в том, что их «так часто делало (...) злыми и беспощадными врагами» (с.326). Читатель вправе ожидать дальнейшего развития ситуации, тем более, что автор сам вроде бы обещает ответить на вопрос: «Отчего она тоже не спала в эту ночь?». Однако два последующих абзаца словно намеренно уводят содержание рассказа от наметившейся сюжетной линии. Сказанная вскользь реплика героя: «Да, поздно», - должна стать своеобразной преамбулой к дальнейшему развитию ситуации,

оказывается определением времени – позднего часа. Более того, следующее за этим повествование вообще меняет вроде бы уже заданную атмосферу романтического вечера. И то, что, казалось, лишь сопутствовало любовной теме, вышло на первый план. Сама же любовная тема может быть реализована лишь в сопоставлении с ведущим образом «бледного сияющего месяца».

Открывающаяся далее пространственно-временная перспектива диалогично разделена на два фрагмента. Первый из них демонстрирует картину ночного Парижа, словно разворачивая едва ли не случайно упомянутый выше образ. Стоит оговорить, что рассказ «Поздней ночью» был написан И.А.Буниным в 1899 году, то есть задолго до эмиграции и, соответственно, образ Парижа, вроде бы должен быть лишён той совершенно явной эмоциональной окрашенности, какую он обретёт спустя 20 с лишним лет, когда Париж окажется вынужденным пристанищем писателя. Тем не менее, основной тон города с точностью до наоборот повторяет картину озаряемой месяцем комнаты героя. Если в первом случае «все четыре окна были озарены ярко, как и то, что было возле них», то парижская улица выглядит совершенно иначе, прямо контрастируя с описанной картиной: «Окна там чернеют, как слепые глаза (...) узкий и глубокий коридор улицы тоже тёмен и пуст. И так во всём городе» (с.327). Понятно, что герой даже с высоты пятого этажа не может видеть всю панораму Парижа.

В данном случае, это его неприятие города, его видение чужого, неродного места, видение человека, тоскующего по родине. Время и пространство здесь расширены до максимальных пределов - как герой видит весь Париж, словно воспаряя над ним, так же отчётливо предстаёт в его воображении вся Россия, описание которой составляет второй, контрастирующий с указанным фрагментом повествования. Возникающий здесь образ отеческого гнезда резко оттеняет чуждость парижского дома;

трепетное отношение к родному дому подчёркивается определением «корткий», равно относящимся к дому и месяцу.

Возникающий в итоге дуэт «дом - женщина» скрепляется образом месяца. Именно воспоминания о России, об отчём доме возвращает героя к реальности, заставляя объясняться с любимой женщиной. Неслучайно заканчивается рассказ выстраданным примирением героев, откывших для себя, наконец, ту «заповедь радости», для которой люди должны жить на земле. Закономерно, что в момент примирения «месяц уже глубоко заглядывал (...) в комнату» героев, как бы благословляя их.

И именно о тайной связи вечных понятий – Любви и Родине, озаряемых каким-то магическим внутренним светом радости, говорит вся идеино-художественная структура бунинского рассказа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Собрание сочинений в четырёх томах. Т.1 М.: Изд-во «Правда». 1988. – С.135

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Охарактеризуйте образную систему рассказа.
2. Как реализуются пространственно-временные отношения в рассказе?
3. Какую роль играет в произведении пейзаж?
4. Какую функцию несет в рассказе образ месяца?
5. Как выражает себя авторское слово в произведении?
6. Связаны ли между собой автор и рассказчик?
7. Почему автор лишает своих героев имен?
8. Каким образом связаны между собой образы дома и женщины?
9. Как строится композиция рассказа?
10. Прокомментируйте название произведения.

ЧАСТЬ II

Вторая часть предлагаемого пособия представляет собой демонстрацию опыта поэтико-структурного анализа в области лирики. В качестве предмета анализа берутся произведения поэтов – представителей Серебряного века русской литературы. Методика анализа лирического произведения в целом укладывается в рамки поэтико-структурного анализа текста, однако здесь присутствуют свои особенности, учитывающие специфику лирического произведения.

ВВЕДЕНИЕ

Вторая часть пособия демонстрирует принципы анализа лирических произведений. Материал пособия рассчитан на студентов, прослушавших курс по истории русской литературы начала XX века и знакомых с основными её этапами. За основу берутся произведения поэтов Серебряного века, принадлежащих к различным художественным направлениям – акмеизму, символизму.

Анализ лирического произведения предполагает, в первую очередь, внимание к эмоционально-чувственной стороне стихотворения, включающей в себя звукопись, синтаксический строй вещи, строфику, ритмику, метрику, определяющие факторы эмоционального воздействия на читателя. Композиционный строй стихотворения строится, как известно, по принципиально иным законам, чем в прозаических жанрах, в которых главную роль играет событийное начало. В лирическом произведении это место занимает эмоциональная логика, исследование которой и лежит в основе анализа. Рассмотрение лирического произведения, как литературного факта более субъективного, чем прозаического, влечёт за собой внимание к авторскому мироощущению.

Данное пособие не преследует цель рассмотреть и классифицировать известные методы и способы анализа лирических произведений. В его задачу входит, повторим, демонстрация возможностей поэтико-структурного

анализа применительно к различным жанрам лирики, который, разумеется, не исключает использования иных весьма и весьма многочисленных методов (1). Ярким примером поэтико-структурного анализа лирического текста может служить работа Я.О.Зунделовича «Этюды о лирике Тютчева» (Самарканд, СамГУ, 1971), не утерявшая за давностью лет своей значимости.

Предлагаемые вопросы призваны сориентировать студентов в принципах анализа лирического произведения, сконцентрировать внимание на деталях, играющих сюжетообразующую роль в произведении и соответственным образом интерпретировать содержательный и формообразующий уровень художественного текста.

МЕТОДИКА АНАЛИЗА ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Первый из предлагаемых анализов касается **стихотворения О.Мандельштама «Век».**

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?
Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
Захребетник лишь трепещет
На пороге новых дней.

Тварь, покуда жизнь хватает,
Донести хребет должна,
И невидимым играет
Позвоночником волна.
Словно нежный хрящ ребёнка
Век младенческой земли –
Снова в жертву, как ягнёнка,
Темя жизни принесли.

Чтобы вырвать век из плена,

Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.
Это век волну колышет
Человеческой тоской,
И в траве гадюка дышит
Мерой века золотой.

И ёщё набухнут почки,
Брызнет зелени побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век!
И с бессмысленной улыбкой
Вспять глядишь, жесток и слаб,
Словно зверь, когда-то гибкий,
На следы своих же лап.

Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
И горячей рыбой плещет
В берег тёплый хрящ морей.
И с высокой сетки птичьей,
От лазурных влажных глыб
Льётся, льётся безразличье
На смертельный твой ушиб.

Именно в этом стихотворении наиболее откровенно выражено отношение поэта к своей эпохе. Говоря о восприятии Мандельштамом своего времени, нельзя не упомянуть о продолжении в его творчестве пушкинской традиции, особенно принимая во внимание «литературно-академическую среду Мандельштама с её культом Пушкина» (2). Пушкинское определение «мой жестокий век» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный») почти совпадает с мандельштамовским: его век «жесток и слаб». Однако решение позиции «я и время» у каждого поэта своё. Ощущение времени как живого существа – это ощущение именно Мандельштама – поэта нового времени. Пушкин

легко перемещается из века в век, рассудочно воспринимая время в его историческом аспекте. Для Мандельштама любой век – свой. В 1922 году (год написания стихотворения) в статье «Девятнадцатый век» он так оценит век восемнадцатый : «Не было столетия более чуткого ко всему, что пахнет жречеством, - кадильный дым и всяческие курения обжигали его ноздри и заставляли выпрямляться позвоночник хищного зверя» (3) (подчеркнуто мной – А.А.). Этот образ «зверя-века» перекочует в стихотворение «Век», но позвоночник века поэта окажется перебитым. Время у Мандельштама как будто лишилось протяженности, длится один и тот же век, столетья – лишь позвонки единого хребта. Время уплотнено, материализовано, оно сжимает со всех сторон, как кольцо: «столетья окружают меня огнём» («Стихи о неизвестном солдате»), «Время срезает меня, как монету, И мне уж не хватает меня самого...» («Нашедший подкову»).

Здесь свою роль, конечно же, сыграла акмеистическая установка на «одухотворённость» каждого явления, в том числе и времени. Его образ близок и одновременно антагонистичен поэту: «мой век – зверь». Отношения между тем и другим, их «диалог» и составляют, на мой взгляд, основной узел стихотворения.

С самого начала задана тема разгадки тайны века: «кто сумеет заглянуть в твои зрачки» - не в глаза, а именно вглубь, познать самую суть века. А за такую тайну и цена немалая: «свою кровью склеить двух столетий позвонки» (чем не цена Клеопатры за ночь любви в «египетских ночах» Пушкина?!). Зависимость здесь прямая. Вопрос же о потенциальной жертве-герое, рискующей встретиться взглядом с веком и заплатить за это, остаётся, по сути, без ответа. Далее о ней ни слова. Это тем более странно, что образы стихотворения повторяются, варьируются. Однако опосредованно в тексте этот образ, заявленный вначале, всё же присутствует, обнаруживая себя при помощи ассоциативных сопоставлений.

Дальнейшее содержание стихотворения сосредоточено на «судьбе» изломанного века. Эта же тема дисгармонии мира на рубеже столетий определяет идейно-художественный стержень шекспировского «Гамлете». Слова Гамлете: «Век расшатался – и скверней всего, Что я рождён восстановить его» (4) можно было бы вывести в эпиграф к мандельштамовскому стихотворению. Если продолжить ряд ассоциаций, то можно провести аналогию между героем шекспировской трагедии и автором «Века». Это его, автора, кровь должна склеить позвонки времени. Неслучайно в этом смысле возникает образ флейты, объединяющий оба образа, о чём будет сказано в своём месте.

Почему же автор зашифровывает собственное имя? Ситуацию могут прояснить слова С.Аверинцева: «Вибрация личного самоощущения (...) со всеми эксцессами самоутверждения и стыда, обиды и неуверенности, которая была весьма свойственна личной психологии Мандельштама как человека (...) с самого начала и довольно последовательно изгнана из мандельштамовских стихов. «Я забыл ненужное «я» (5). Но важнее другое. Речь идёт о его «личной готовности быть жертвой»(6) (в этом, возможно, сказалось и религиозное сознание своей первородной греховности). В той крови, которой он готов жертвовать, нет ничего сакрального, если принять во внимание «присущее Мандельштаму глубокое и совсем не сентиментальное отвращение ко всему, что пахнет кровью»(7), то становится понятным, что всякая героизация собственного «я» спародировала бы тихий трагизм самозаклания.

И для Гамлете определенное ему судьбой - «восстановить» век – «скверно», он трезво оценивает свои возможности и масштабность возложенной на него миссии. Но шекспировский герой жертвой себя не ощущает. Его действия – вызов времени. И именно в этом принципиальная разница между ним и поэтом нового времени, которую ещё более углубляет образ флейты. «Чёрт возьми, или, по-вашему, на мне легче играть, чем на

дудке?» - говорит Гамлет Гильденстерну в ответ на его отказ сыграть на флейте, - вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне не можете». «Чтобы вырвать век из плена,// Чтобы новый мир начать, // Узловатых дней колена// Нужно флейтою связать», - так у Мандельштама. Если продолжить ряд сопоставлений в выбранном ключе, то логично предположить, что поэт добровольно берет на себя роль той флейты, от роли которой отказывается Гамлет(8). Герой шекспировской трагедии воспринимает своё время как чуждое по отношению к себе. В мандельштамовском стихотворении век поэта сродни гамлетовскому, и здесь золотая мера времени – гадюка, и себя в своём времени поэт чувствует неуютно: в следующем после «Века» году он пишет: «Время срезает меня, как монету» («Нашедший подкову»). Однако век «жесток и slab» одновременно, и это последнее определение определяет особое, глубоко отличное от гамлетовского, отношение к нему: «словно нежный хрящ ребёнка// Век младенческой земли», «мой прекрасный жалкий век». Ощущение болезненности времени проходит лейтмотивом через всё творчество Мандельштама (9). В «Сумерках свободы» (1918г.) прямо говорится об этой обреченности времени: «В ком сердце есть – тот должен слышать, время, // Как твой корабль ко дну идёт». Но в «Веке», помимо того, сфокусирована поразительная сопричастность Мандельштама своему времени (притом, что, повторим, для него всякое время – своё), ответственность за него, доходящая до самопожертвования.

По словам Г.Фрейдина, в стихотворении выражается «не отчаяние, а мученичество пути к возрождению» (10); сказанное демонстрируется началом первой строфы: «Век мой, зверь мой, кто сумеет // Заглянуть в твои зрачки // И своею кровью склеит // Двух столетий позонки». Однако возможность возрождения здесь весьма сомнительна, и следующие четыре строчки, явно «перенасыщенные» звуками «х», «щ» предрекают, скорее, неблагозвучный «скрежет» грядущих дней: «Кровь-строительница хлещет // Горлом из земных вещей, // Захребетник лишь трепещет // На пороге новых

дней». Это момент не рождения, а смерти. Век агонизирует, едва начавшись. Импульсивность движений олицетворенного, одушевлённого автором века подчёркнута и глагольными рифмами: хлещет-трепещет, колышет-дышит. Причём агония эта вбирает в себя весь мир – от «высокой сетки птичьеи» до «тёплого хряща морей», включает в себя и зверей, и гадов морских, она глобальна и, увы

В «Гамлете» явлена гибель старого мира, новое ещё только брезжит и, пусть и трагическим образом, всё же дарит надежду на разумное переустройство мира. В мандельштамовском же стихотворении век разбит уже в младенчестве: «Снова в жертву, как ягнёнка,// Темя жизни принесли». Если в начале стихотворения кровь может выглядеть искупительной (это кровь старого мира, смывающая его грехи, и потому она «кровь-строительница»), то в финале её образ сопряжён с «новыми днями»: «Кровь строительница хлещет // Горлом из земных вещей, // И горячей рыбой плещет // В берег тёплый хрящ морей». Если соотнести «хрящ морей» с упомянутым выше «хрящём ребёнка» (т.е. нового времени), то метафора «кровь-строительница» обретает зловещий смысл – самое начало века потоплено в морях крови. Этой крови противопоставлена другая – жертвенная кровь поэта. И поскольку кругом «льётся безразличье», то кому ещё, как не принявшему на себя грехи века («мой век – зверь»), жертвовать собой во имя его спасения!? Мысль поэта постепенно и неуклонно движется к осознанию неизбежности этого шага: в начале стихотворения вопрос: «кто сумеет заглянуть» в зрачки века? предполагает единственный вариант ответа: лишь автору суждено «узловатых дней колена (...) флейтою связать (именно такой флейтой- позвоночником осознаёт себя автор).

Через 9 лет «прекрасный жалкий век» обернётся «веком-волкодавом»: «Мне на плечи кидается век-волкодав» («За гремучую доблесть грядущих веков...»), и свою жертву он выберет сам.

ЛИТЕРАТУРА

1. См., например: Хализев В.Е. Принципы рассмотрения литературного произведения // Теория литературы. – М.: «Академия», 2009. С.286-297; Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972; Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987, и др.
2. Фрейдин Г. Сидя на санях: Осип Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма. // Вопросы литературы, 1991, №1, с.11.
3. Мандельштам О.Э. Девятнадцатый век. // Сочинения. В 2-х томах. Т.2. М.: Художественная литература, 1990. – с.197.
4. Цитата дана в переводе М.Лозинского. В данном случае неважно, в чём переводе «Гамлет» был знаком Мандельштаму. Речь в любом случае идёт о «расшатанном» времени.
5. Аверинцев С.С. Вступ. статья в кн. Осип Мандельштам. Сочинения. Т.1, с.16.
6. Аверинцев С.С. Там же, с.41
7. Аверинцев С.С. Там же, с.42.
8. Т.е. автор видит себя как бы «флейтой- позвоночником» нового времени. Возможно, этот образ был подсказан Мандельштаму одноимённой поэмой Маяковского, вышедшей семью годами раньше – в 1915 году.
9. Например, в стихотворениях «1 января 1924», «Нет, никогда, ничей я не был современник».
10. Фрейдин Г. Указ. соч., с.17.

ВОПРОСЫ

1. Определите размер стихотворения.
2. Определите его рифмовку и строфику.
3. Какие тропы присутствуют в произведении?
4. Как проявляется звукопись произведения?
5. Охарактеризуйте образную систему «Века».

6. Каким образом решается пространственно-временная организация «Века»?
7. Какой ассоциативный ряд рождает образная система стихотворения?
8. Как организована композиция стихотворения?
9. Каким образом трансформируется образная система стихотворения?
10. Как выражает себя авторский голос?

АНАЛИЗ СОНЕТА К.БАЛЬМОНТА «КОЛОКОЛЬНЫЙ ЗВОН»

Как нежный звук любовных слов
На языке полупонятном,
Твердит о счастьи необъятном
Далёкий звон колоколов.

В прозрачный час вечерних снов
В саду густом и ароматном
Я полон дум о невозвратном,
О светлых днях иных годов.

Но меркнет вечер, догоная,
Теснится тьма со всех сторон;
И я напрасно возмущён

Мечтой утраченного рая;
И в отдалены замирая,
Смолкает колокола звон.

Сонет «Колокольный звон» построен по классической схеме итальянского сонета: два катрена, два терцета, «образующие диалектически напряжённое и гармонически уравновешенное целое» (1), и выдерживает логику жанра: тезе – антитеза – синтез. Образная система в сонете сосредоточена на лирическом «я» поэта и образе мира (2). В первом катрене мир ассоциируется со «счастьем необъятным», вещает о котором звон колоколов – предвестник этого счастья. Система образов здесь создается

совершенно по-бальмонтовски – звуковой стихией-перекличкой, напоминающей перебивы колокола: бо-ло (1-я строка), по-по (2-я строка), об-но (3-я строка), во-ко-ло-ко (4-я строка). Образ мечты, райского счастья сосредоточен здесь именно в эмоционально-чувственном «нежном звуке», а не в логически оформленном «слове». Сообразно эстетике символизма мечта в бальмонтовском сонете – это эфемерный идеал, некий абрис, недаром выражимый лишь «на языке полупонятном», поэтому она дистанцирована от поэта «далёким звоном». Таким образом, хронотоп сонета изначально разомкнут в «необъятность».

Рифмование первых и четвёртых, вторых и третьих строк в сонете (опоясывающая рифма – авва) проясняет авторскую концепцию: «звук колоколов» синонимизируется со «звуком любовных слов», что прямо подчёркивается сравнением: «как нежный звук», а «счастье необъятное» способен передать один только «язык полупонятный».

Второй катрен конкретизирует и сужает образную систему сонета. На месте «необъятного пространства» мечты возникают совершенно реальные художественные границы сада, «густого и ароматного», вполне земного. Образ сада тут же «отсылается» во временную ретроспективу, ведь строка «в саду густом и ароматном» рифмуется со следующей строкой: «я полон дум о невозвратном», что сразу пресекает всякую надежду на грядущее возможное счастье – этот сад жизни обречён. Личное местоимение «я» персонифицирует образ времени, рождая его двуплановость – в прошлом и личное счастливое время, и время бытийное. Внутренняя структура второго катаэна неоднородна и драматична, являет собой временной разнобой. Начало катаэна зафиксировано в настоящем времени «вечерних снов», в них одних только и сохраняется память об ушедших «светлых днях иных годов», о которых говорится в finale катаэна. Существительные «дни» и «годы», представляющие образ времени во втором катаэне, минимизируют личное

время героя, от них остаются лишь немногие вечерние часы, отпущеные герою судьбой.

Тему конечности времени продолжает сонетная антитеза – первый терцет, в котором перспектива времени предстаёт в зримом олицетворённом образе тьмы. Автор намеренно отбирает глаголы с различной степенью динамичности. Тьма не просто сменяет вечер, неспешно меркнущий, догорающий, а возникает как-то сразу, «теснится» со всех сторон, забирая, ограничивая жизненное пространство героя, предрекая ему единственное возможное будущее. Тьма и есть главный герой первого терцета. Это воплощение конца, неизбежного и объективного, неслучайно глагол «возмущён» конкретизирован наречием «напрасно».

Второй терцет завершает тему первого, углубляя её и доводя до логического конца. Оба терцета представляют собой синтез сонета, неслучайно конец первого логически ведет за собой начало второго. Колокольный звон в зчине сонета просто далёк, он просто слышим, в финале же произведения представлена градация образа «конца»: «утраченный – замирая – смолкает». И теперь этот колокольный звон, ранее предвещавший счастье, трансформируется едва ли не в поминальный, будучи введённым в контекст эмоционально негативных образов. Возникающая в начале второго терцета рифма «рая-замирая» настоятельно требует дополнения в образе адской бездны, зримым воплощением которой является покрывшая всё и вся тьма, сомкнувшая в себе границы пространства и времени.

В этом контексте название сонета звучит совершенно символично, по-своему выражая отнюдь не радостную перспективу авторских ожиданий. По сути, «Колокольный звон» - это сонет о времени человеческой жизни, весьма непродолжительном, неизбежно ведущем к своему завершению, сонет, отразивший смятенностъ души своего знаменитого автора.

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Федотов О.И. 14 строк: Единство и борьба противоположностей. Вступ.статья к книге: Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. – М.: Правда, 1990. – С.5
2. См. об этом подробнее в 34Н.: Михайличенко Б.С. Теория сонетного жанра. Монография. – Самарканд: Зарафшон, 1995. – С.123-128

ВОПРОСЫ

1. Определите размер стихотворения.
2. Определите его рифмовку и строфику.
3. Какие тропы присутствуют в произведении?
4. Как проявляется звукопись произведения?
5. Какой образец сонета представлен у Бальмонта?
6. Как решаются пространственно-временные связи в сонете?
7. Как строится образная система в произведении?
8. Каким образом складывается композиция сонета?
9. Как проявляется авторская позиция в сонете?
10. Каков идеино-смысловой стержень сонета?

АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ А.АХМАТОВОЙ «Я НАУЧИЛАСЬ ПРОСТО, МУДРО ЖИТЬ»

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо, и молиться богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.
Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь

Пушистый кот, мурлыкает умильней,
И яркий загорается огонь
На башенке озерной лесопильни.

Лишь изредка прорезывает тишину
Крик аиста, слетевшего на крышу.
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

Стихотворение «Я научилась просто, мудро жить...», входящее в сборник «Вечер», было написано в 1912 году, автору на тот момент едва исполнилось 23 года, но философская глубина, богатое эмоциональное содержание выдаёт в нём человека, умудренного жизнью. Начало 1910-х годов для Ахматовой – это время выхода первого сборника, это ещё ничем не омрачённая семейная жизнь, это встречи с Н.Альтманом, С.Сориным, А.Модильяни. В «Вечере», который весь погружен в любовь, это чувство представлено во всех возможных ипостасях – от сжигающей страсти до отрешённости. Сборник можно принять за «стихотворный дневник, передавший сложные метаморфозы отношений каких-то конкретных возлюбленных»(1). И вдруг посреди этой «взволнованности чувств, трепетности, тончайшего эротизма»(2) такое стихотворение, в котором философская нота поднята на невероятную высоту, а главное чувство отнесено на периферию сюжета.

Обязательный рефрен в любовной лирике «я – ты», вокруг которого обычно строится сюжет произведения и который является его главным содержательным элементом, в данном случае разведён до предела – если «я» встречается во всех четырёх строфах, то «ты» отнесено к самому концу стихотворения, представляясь едва ли не случайным. Тем не менее, tandem «я – ты» сюжетно обрамляет текст и исподволь заявляет о себе с первой строки: «я научилась...». С самого начала становится очевидным несовпадение времени реального и художественного, поскольку данная

лексема логично предполагает некое предшествующее событие, благодаря чему изменилось мировосприятие героини. Это событие отнесено к «предстихотворному» времени, т.е. художественное время произведения ретроспективно продлено. Таким образом, возникает хронологическая связь – «было – стало».

Следующая за этим пара наречий «просто, мудро» синтаксически является синонимичной и с точки зрения временных отношений конкретизирует прошлое героини – раньше жила сложно и глупо, а теперь просто и мудро.

Вторая строка служит логическим продолжением–прояснением первой: «смотреть на небо, и молиться богу». Простота–мудрость–небо–молитва–Бог – явно ощутимая образная градация вкупе с многочисленными пиррихиями дополняется ассонансом, создающим эффект молитвенной речи с её неторопливостью и мелодичной распевностью.

По сути, вся первая строфа – это образное выражение этапов постижения мудрости. Неслучайно возникает здесь мотив пути: «И долго перед вечером бродить, Чтоб утомить ненужную тревогу». Начало и конец пути уже обозначены: от суety, «ненужной тревоги» к молитве, к Богу. Временное уточнение – «вечером» вряд ли ограничивается здесь обозначением времени суток. Небо–молитва–Бог требуют рядом с собой более масштабный хронос – время человеческой жизни, возраст человека. Мудрость приходит с годами, под «вечер» жизни, ассоциируясь с покоем, тишиной (в отличие от суэтного яркого дня). Это время самопознания, что, в конечном счёте, и происходит с героиней.

Перекрёстная рифмовка стихотворения выстраивает пары «жить–бродить», «тревогу – Богу». Первая пара, по сути, синонимична, ведь ищущий человек именно «бродит», пытаясь доискаться истины, неслучайно такого человека называют бродячим философом. Вторая же пара внутренне оппозиционна, определяет главный конфликт произведения.

Духовный топос героини включает в себя то, что называется миром Божиим: флору и фауну, но отнюдь не героя, не с ним она ведет свой мысленный диалог, в качестве реципиента традиционная фигура лирического героя никак себя не проявляет вплоть до самого финала произведения. Таким образом, пространство в стихотворении бивалентно: с одной стороны, оно включает в себя весь окружающий мир, с другой, - локализовано от «ненужного», «тревожного» мира, и эта намеренная изоляция призвана уберечь внутренний мир героини от внешней суэты.

Если в первом катрене ведущими образами являлись небо, Бог (читай – вечность), то второй катрен как бы символизирует земное начало, в пространственной иерархии – низ, дно, метафорическим выражением которого становится образ оврага. Эмоционально развивает и усиливает его упоминание о тленности жизни. Своеобразно решает тему «заката» и «никнувшая гроздь рябины жёлто-красной», цветовая палитра которой явно относима к осени (в отличие от кроваво-красной зимней рябины), в контексте же эпического времени – к вечеру жизни.

Ассонанс первого четверостишия подчёркнуто оппозиционен консонанту второго, состоящего из звуков явно «земного» ряда: ш, х, ж – «шуршат лопухи», «жёлто-красная» рябина, «стихи» и т.д. Так звук перетекает в звукообраз. Однако мотив конечности жизни не доводится автором до своего логического завершения и уравнивается образами «прекрасной жизни» и «весёлых стихов», демонстрируя то поистине пушкинское понимание гармонии жизни, которую способен уловить истинный поэт.

Именно понимание краткости человеческого мига пробуждает желание противостоять ей собственным творчеством, которое единственное может вывести из «оврага» и указать иной путь – в «обитель дальнюю трудов и чистых нег», где нет ничего случайного, суэтного. Неслучайно третья строфа начинается простым предложением: «Я возвращаюсь», не требующим уточнения (куда возвращаюсь?). Эта намеренная неконкретность придаёт

реальным месту и времени действия со вполне узнаваемым пейзажем (овраг, башенка лесопильни и т.п.) философское звучание. Образ дома, легко прочитываемый, выстраивается «домашними», «уютными» деталями: пушистый кот, яркий огонь невдалеке, аист на крыше. Дом – это личное пространство героини, её микромир, который легко вписывается в общую пантеистическую картину мира, представленную всеми означенными стихиями: воздух (небо), вода (озёрная лесопильня), земля (овраг), огонь (огонь на башенке).

Указанный выше мотив пути, заданный глаголом «бродить», перекликается с «возвращением» героини, и, таким образом, возникает некая кольцевая структура образа пути – поиска гармонии в собственной душе. Неслучайно перекликаются начальные строки катренов: «я научилась» - «я возвращаюсь». Это глаголы одного смыслового порядка. Вообще, всё стихотворение Ахматовой просто пронизано глаголами, придающими тексту внутреннюю динамичность, здесь всякий образ представлен в движении и звучании (почти как у С.Городецкого: «Просторен мир и многозвучен»). Шуршат лопухи, мурлычет кот, слышен крик аиста – всё это знаки живого мира, исполненного гармонии. Даже тишина здесь благословенна, она предполагает звуки только природного мира, многократно звучащее «ш-ш-ш» позволяет услышать тишину. Как очевидный диссонанс прозвучал бы здесь стук в дверь – как знак чужого мира, он выбивается из звуков тишины. Сама рифма «тишь – постучишь» внутренне дисгармонична. Поэтому и отклика на стук, скорее всего, не последует: «И если в дверь мою ты постучишь, Мне кажется, я даже не услышу». Героиня «замкнула слух» от чуждых звуков.

Лишь дважды в стихотворении слышится явно негативно окрашенная авторская интонация: «ненужная тревога» (первая строфа) и «ты постучишь (...) я даже не услышу» (четвёртая строфа). Именно образ бывшего возлюбленного увязывается с «ненужной тревогой», которую она пытается

«утомить». Тревога – это и есть то прошлое, переживание и расставание с которым и позволило ей «научиться просто, мудро жить».

Стихотворение Ахматовой – не обычное произведение об отношениях бывших влюбленных. Здесь мироощущение героини выходит далеко за рамки любовных отношений, переходя на более высокий, философский уровень отношений с миром. Особенно очевидным он становится, если принять во внимание то, как выстраивается хронотоп в произведении. Время здесь включает прошлое героини, её настоящее и условное будущее («если (...) постучишь»). Пространство включает в себя путь от внешнего, теперь уже чуждого мира, в гармонично созданный мир, где есть свой уютный дом. Это, образно выражаясь, горизонталь пути. Но более важен другой путь – от тревоги к молитве, от «оврага» к Богу, это, безусловно, духовная вертикаль, которая и есть спасение в любые времена. Образуемая таким образом условная схема креста и является собой тот ориентир, на который равняется весь художественный строй произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX – начала XX века. – М.: Просвещение, 1993. – С.359
2. Безелянский Ю. 99 имён Серебряного века. – М.: Эксмо, 2009. – С.62

ВОПРОСЫ

1. Определите размер стихотворения.
2. Определите его рифмовку и строфику.
3. Какие тропы присутствуют в произведении?
4. Как выражает себя авторская позиция в стихотворении?
5. Определите проблематику стихотворения.
6. Каковы особенности лексического строя?
7. Проявляется ли акмеистическое начало в произведении?

8. Как решается пространственно-временная организация стихотворения?
9. Каковы особенности звукописи стихотворения?
10. В каких отношениях существует в произведении образная пара «дом – мир»?

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть I. Введение.....	с.3
Анализ повести Н.В.Гоголя «Шинель».....	с.4
Анализ новеллы А.П.Чехова «Егерь».....	с.10
Анализ новеллы А.П.Чехова «Тоска».....	с.15
Анализ рассказа И.А.Бунина «Поздней ночью».....	с.19
Часть II. Введение.....	с.23
Анализ стихотворения О.Мандельштама «Век».....	с.24
Анализ сонета К.Бальмонта «Колокольный звон».....	с.31
Анализ стихотворения А.Ахматовой «Я научилась просто, мудро жить»	с.34