



АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ХАНТЫ-МАНСИЙСКОГО АВТОНОМНОГО ОКРУГА - ЮГРЫ
"ИНСТИТУТ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ"

А. Н. СЕМЕНОВ

Виды анализа художественного текста

Учебно-методическое пособие



ХАНТЫ-МАНСИЙСК, 2016

Автономное учреждение
дополнительного профессионального образования
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
«Институт развития образования»

ВИДЫ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Учебно-методическое пособие

Ханты-Мансийск
2016

ББК 74.268.3
УДК 372.882
С 78

*Рекомендовано решением Ученого совета
АУ «Институт развития образования»
Протокол № 5 от 24 июня 2016 года*

А. Н. Семёнов, доктор педагогических наук, профессор, зав.
кафедрой общего и дополнительного образования
АУ ДПО «Институт развития образования» ХМАО-
Югры

Рецензенты: **Ларкович Дмитрий Владимирович**, доктор фило-
логических наук, профессор
Глебович Татьяна Александровна, кандидат фило-
логических наук, доцент

С 78 Семёнов А. Н. Виды анализа художественного текста:
учебно-методическое пособие для учителей русского языка и ли-
тературы / А. Н. Семенов. - Ханты-Мансийск: редакционно-из-
дательский отдел АУ ДПО ХМАО — Югры «Институт развития
образования», 2016. – 126 с.

ISBN 978-5-94611-154-6

В учебно-методическом пособии рассматриваются различные
виды анализа художественного текста в школе, такие, как исто-
рико-культурный и культурно-исторический, мотивный и жан-
ровый, концептуальный и биографический, даются возможные
формы обращения к этим видам анализа при изучении художе-
ственного текста в условиях школы.

ББК 74.268.3
УДК 372.882

ISBN 978-5-94611-154-6

© Семёнов А.Н., 2016

© АУ «Институт развития образования», 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Художественный текст как вторая реальность. Телеология анализа.....	4
Историко-литературный анализ.....	15
Историко-культурный вид анализа.....	24
Жанровый анализ.....	40
Биографический вид анализа.....	54
Семиотический анализ художественного текста.....	79
Мотивный вид анализа.....	93
Концептуальный анализ литературного произведения.....	108

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ВТОРАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Телеология анализа

Искусство, как и наука, создаёт «вторую природу», с тем различием, что наука заботливо окружает человека «второй природой» извне, а искусство создаёт эту природу внутри нас
Максим Горький

Реальности, составляющие мир, нуждаются в нереальном: лишь исходя из него, они могут быть познаны
Ингеборг Бахман

*Слово непременно
потянет за собой другие слова,
а фраза — фразу.
Это хочет мир
сказаться,
раз и навсегда
остаться здесь*
Ингеборг Бахман

Слова Максима Горького, взятые в качестве первого эпиграфа, отражают то главное основополагающее представление о художественном тексте, на котором основана идея данной книги. Это главное заключается в том, что художественный текст понимается как «вторая реальность», имеющая принципиальные отличия от первой, в которой мы реально живём, создающей «природу внутри нас». Слова австрийской поэтессы, послужившие вторым эпиграфом, словно бы развивают горьковскую мысль: мир реальный («первая реальность») нуждается в нереальном («вторая реальность»). Не просто нуждается — через произведение искусства (художественный текст) открываются возможности познания окружающего нас мира. А строки третьего эпиграфа — это модель взаимоотношений поэта со словом и слова с миром реальным. Слова, составляющие художественный текст, участвуют в формировании новой («второй») реальности, служат утверждению

мысли, согласно которой именно через образное, художественно организованное слово мир «второй» реальности, т. е. мир художественного произведения, «сказывается» и остаётся в «первой» реальности «раз и навсегда».

Принципиально важно (при всём том, что реальный мир «нуждается» в нереальности искусства, что он познаётся благодаря этой второй реальности) не уравнивать реальную жизнь и жизнь художественного текста, не предъявлять им одинаковые требования. К примеру, не изучать Отечественную войну 1812 года по роману Л. Толстого «Война и мир», не делать из романа А. Пушкина «Евгений Онегин» учебное пособие по воспитанию подрастающего поколения.

От такого подхода предостерегал, к примеру, поэт Николай Заболоцкий в одном из писем октября 1929 года: «Искусство похоже на монастырь, где людей любят абстрактно. Ну, и люди относятся к монахам так же. И несмотря на это, монахи остаются монахами, то есть праведниками. Стоит Симеон Столпник на своём столбе, а люди и видом его самих себя – бедных жизнью истерзанных – утешают. Искусство – не жизнь. Мир особый. У него свои законы, и не надо их бранить за то, что они не помогают нам варить суп...»¹

Предлагаемый обзор возможных на уроке различных видов анализа основан именно на представлении о том, что анализируемый художественный текст – это «вторая реальность», выступающая как отражение «первой реальности», в которой мы живём. Без осознания этого фундаментального положения все дальнейшие разговоры о специфике литературы как вида искусства, её образной природы и т. п. останутся умозрительными, не имеющими практической ценности ни для ученика, ни для учителя.

Обозначение «вторая реальность» как синоним понятия «художественный текст» является фундаментальной основой понимания литературы как вида искусства, специфики её языка как знаковой структуры, посредством которой создаётся «вторая реальность», особый мир, запечатлённый в художественном произведении.

¹ Заболоцкий Н. А. Письмо к Е. В. Клыковой от 29 октября 1929 г. Цит. по: Заболоцкий Н. А. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. – М., Сов. писатель, 1965. С. 4.

Писатель обращается к предметному пластическому миру («художественный образ мира») как носителю его видения, его концепции внешних и внутренних процессов действительности. Созданная писательским воображением «вторая реальность» (художественный текст) никогда не будет равнозначна, идентична первой, то есть той, в которой мы живём. Это происходит потому, что художественный текст, будучи отражением реальной действительности, всегда избирателен по отношению к ней, с одной стороны. А с другой стороны, в этой, «второй реальности» действуют свои законы логики, свои законы отбора и сложения, группировки знаков в единую структуру.

Можно напомнить учащимся то, как представлена реальная действительность в сказке про курочку Рябу. В реальной жизни всё хозяйство, т. е. материальное положение деда и бабы не может быть представлено только курочкой Рябой: с таким «хозяйством» им просто не выжить. Но это в реальности, а текст сказки, будучи избирательным по отношению к реальной действительности, такое вполне допускает. Более того, возможность такого положения не вызывает у читателя (изначально слушателя) никаких сомнений в том, что такое возможно.

С другой стороны, в сказке про курочку Рябу отсутствует то, что принято называть логикой реальной жизни. То, что курочка снесла яичко не простое, а золотое вполне объясняется законами сказочного повествования. А вот на вопрос, о том, зачем дед и баба пытались разбить яичко, найти логический ответ невозможно. В тексте сказки нет никакого знака, который бы указывал на то, зачем деду и бабе понадобилось разбивать яичко.

Лишён логики и плач героев сказки после того, как «мышка бежала, хвостиком махнула, яичко упало и разбилось»: они ведь только что хотели сами его разбить. И наконец, зачем курочка Ряба обещает снести простое яичко, если она может нести золотые.

Последующий анализ приводит к выводу о том, что происходящее в сказке не соответствует логике реальной жизни человека, потому что художественный текст живёт по своим логическим законам. Поэтому то, что представляется как нелепое и нелогичное поведение в реальной жизни, является вполне закономерным и логичным, когда события происходят в художественном тексте, во «второй реальности».

Избирательность и своя логика, логика художественного текста, присутствуют не только в произведениях сказочного жанра с их волшебством и фантастическими превращениями, но и в таких, в которых, на первый взгляд, нет ничего фантастического. Возьмём, к примеру, рассказ И. А. Бунина «Лапти» (1924).

В этом небольшом рассказе нет ничего нелогичного или противоестественного: поведано о событии, которое, по всей вероятности, имело место в жизни, этакая житейская история. Зато здесь есть ярко выраженная *избирательность*, характерная для художественного текста. Невозможно представить себе, что в том пространстве и времени, в котором происходят события, были только «непроглядная вьюга» и «белый от снега» холодный хуторской дом, в котором лишь «стоял бледный сумрак и было большое горе». Естественно, что в реальности были и другие единицы пространства (например, сад, хозяйственные постройки, конюшня и т. п.), а также другие события и явления: на хуторе шла какая-то жизнь. Однако писатель выбирает лишь то, что принципиально важно для знаковой структуры именно этого рассказа, оставляя за его пределами всё ненужное, по его мнению, лишнее.

Избирательность текста бунинского рассказа проявляется и в том, что в рассказе есть всего одно имя. Есть «барыня», «мать» «ребёнок», «муж», «новосельские мужики», но все они безымянны, и только один герой имеет имя – Нефёд, Мефодий, в переводе с греческого – *сыщик*. И если *Nomen est omen*¹ (*имя говорит само за себя* или *имя есть знак, знамение, имя что-то предвещает*), то изначально, уже с самым упоминанием имени за героем закреплена функция поиска. Видимо, все остальные потому и безымянны, что им такая функция неведома. Нефёд – «говорящее имя», оно характеризует своего носителя. И более того, историко-культурный код заставляет вспомнить Кирилла и Мефодия (Нефёда), братьев из города Солуни (Салоники), создателей старославянской азбуки и языка, христианских проповедников. И пусть бунинский Нефёд ничего не проповедует, но его поступок, его жертва даёт

¹ Слова латинского драматурга-комедиографа Тита Макция Плавта, ставшие крылатым выражением.

надежду на то, что спасение к больному ребёнку пришло, как в своё время благодаря его тёзке-монаху пришло духовное, культурное спасение многим славянским народам.

Так избирательность художественного текста создаёт смысл, расширяет его аспекты, позволяет видеть за житейской историей глубокое философское содержание.

Своя избирательность в изображении картины мира в стихотворении И. А. Бунина «Утро» (1907), которое известно школьникам ещё из программы начальной школы:

Светит в горы небо голубое,
Молодое утро сходит с гор.
Далеко внизу – кайма прибоя,
А за ней – сияющий простор.

С высоты к востоку смотрят горы,
Где за нежно-млечной синевой
Тают в море белые узоры
Отдалённой цепи снеговой.

И в дали, таинственной и зыбкой,
Из-за гор восходит солнца свет –
Точно горы светлою улыбкой
Отвечают братьям на привет¹.

Если обратить внимание только на знаки, которые создают пространство этого стихотворения, то это будут *горы, небо, прибоя, море, узоры, цепь снеговая, даль, солнце*. Все эти знаки пространства имеют свою характеристику: «утро молодое», «сияющий простор», «белые узоры» и т. п. Однако среди этих характеристик преобладают, доминируют такие, которые представляют упоминаемые единицы пространства в качестве одушевлённых явлений: «смотрят горы», «нежно-млечной синевой», «в дали, таинственной», «горы светлою улыбкой / Отвечают». Да ещё и горы, «отвечают братьям на привет». Преобладание таких знаков, которые одушевляют горы,

¹ Бунин И. А. Утро / Бунин И. А. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. – М.: Правда, 1988. С. 54-55.

даль, синеву, их группировка в некое единство создаёт картину природы, обладающую качествами живого существа. К этому необходимо добавить, что знак, указывающий на время («молодое утро»), также одушевлён у Бунина. Именно благодаря этому комплексу знаков, которые, наряду с избирательностью, являются свидетельством *метафорического* характера языка художественного текста, создаётся главное в содержании стихотворения: природа – живой, чувствующий организм, а значит, предполагающий, требующий к себе соответствующего отношения со стороны человека.

В метафорическом начале художественного текста как второй реальности всегда присутствует то, что невозможно встретить, наблюдать в окружающей действительности, к примеру, как «смотрят горы», да ещё и отвечают «светлою улыбкой», воспринимая окружающие элементы пространства как братьев.

Это метафорическое начало возникает в литературном произведении благодаря тому, что, по Ф. Шеллингу, «в произведении искусства отражается тождество сознательной и бессознательной деятельностей»¹. По этой причине в произведении искусства отражается и то, что автор включает в него намеренно, сознательно, и то, что можно отнести к бессознательному, не намеренному. Именно последнее обстоятельство даёт возможность каждому, обратившемуся к истинному произведению искусства, иметь своё толкование, свою интерпретацию смысла. Бессознательное «как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований»².

Выбор исследователем, а следовательно, и учителем вида, типа анализа художественного произведения необходимо поставить в зависимость от его индивидуальных эстетических качеств, связанных с родом и жанром, характером картины мира, своеобразием сюжетно-композиционной организации. При этом избранный вид анализа, к примеру, жанровый, отнюдь не препятствует обращению к другим видам анализа, а точнее их элементам, например, биографическому или историко-литературному, сравнительно-историческому или мотивному.

¹ Шеллинг Ф. В. И. Система трансцендентального идеализма / Шеллинг Ф. В. И. Соч.: в 2 т. Т. 1. - М.: Мысль, 1987. С. 478.

² Там же.

Учитель может априори выбрать тот вид анализа литературного текста, который представляется ему наиболее логичным, применимым в данном конкретном случае. Избираемый инструментарий должен пониматься им как основа диалога учащихся с художественным или литературно-критическим произведением. Другое дело, что в ходе подготовки урока по анализу конкретного произведения, а также в ходе анализа непосредственно на уроке избранный вид анализа может дополняться, обогащаться возможностями, элементами других видов анализа.

Напомним, что анализ литературного произведения – это один из методов литературоведения и преподавания литературы. Если говорить о преподавании, то благодаря анализу осуществляется переход от непосредственного, стихийного восприятия учащимися литературного произведения к мыслительному вычленению отдельных его уровней и частей, выяснению их роли и значимости в формировании смыслового ядра художественного текста.

Практика анализа литературного произведения в школе даёт возможность представить и проиллюстрировать конкретными примерами анализа инструментарий различных (в нашем случае далеко не всех) аналитических способов прочтения художественных и литературно-критических текстов. Потребность в таком представлении связана с тем, что каждый из таких видов анализа имеет свою собственную методику. В каждом из таких видов заключена возможность проявления творческой свободы учителя, а вслед за ним и учащихся. Назовём её свободой исследователя, когда эвристические устремления имеют вполне определенное, логическое направление, которое, естественно, обещает, однако, не гарантирует обязательного плодотворного открытия. Результат анализа литературного произведения в условиях школьного изучения обусловлен и профессиональной культурой самого учителя, и уровнем литературной подготовленности класса, и сформированной способностью каждого ученика к вдумчивому, пристальному чтению.

Вполне естественным в данном случае может быть вопрос о том, зачем владение навыками пристального чтения тем, кто не собирается в будущем связать свою судьбу с филологической и даже гуманитарной деятельностью.

Думается, что среди ответов могут быть слова одного из героев «Бориса Годунова» А. Пушкина:

Учись, мой сын: наука сокращает
Нам опыты быстротекущей жизни...¹

Или ещё более конкретизированный ответ, имеющий непосредственное отношение к искусству – второй эпиграф из тех, которыми открывается наш разговор, когда произведение искусства понимается как один из путей познания окружающего мира. Не просто «понимается», а окружающий мир «нуждается» в том мире, который создан искусственно (искусство!), потому через него лучше познаёт самоё себя.

Впервые возникнув, оформившись во второй реальности, явления этой реальности становятся частью окружающего нас мира. Человек, к примеру, с того самого момента, как осознал себя человеком, неизменно оказывался в ситуации выбора, но «узнал» об этом благодаря одному из героев В. Шекспира, который задался вопросом: «Быть или не быть?» Сделав свой выбор, человек мог выходить на бой с «ветряными мельницами», однако о том, почему и кем он в таком случае является, человек узнал из романа Сервантеса «Дон Кихот». Человек в своё время осознал, что бег времени остановить нельзя, но его не покидало ощущение, что, по крайней мере, стремиться к этому можно и даже нужно, а вот о причинах такого стремления он узнал благодаря автору, герой которого воскликнул: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» Человек знал, что преступное начало его природы способно победить гуманистическое в нём, способно преступить завет «Не убий», но причины такой возможной победы стали частью сознания человека благодаря герою, который задумался: «Тварь ли я дрожащая или право имею?» Человек начал понимать, что такое любовь благодаря роману Лонга «Дафнис и Хлоя», постепенно осознавал многообразие и противоречия этого чувства, в том числе через откровение лирического героя А. С. Пушкина: «Как дай вам Бог любимой быть другим». Естество мук творчества стало осознаваться им во многом благодаря «Эоловой арфе» В. А. Жуковского и роману «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака.

¹ Пушкин А. С. Борис Годунов / Пушкин А. С. Собр. Соч. в 10 т. Т. 4. Евгений Онегин. Драматические произведения. – М. : Худож. лит., 1975. С. 213.

Иными словами, явления окружающей жизни, мысли и чувства, которые не дают покоя человеку, объективируются, обретают смысл моделей и образов поведения и даже становятся частью сущего мира, когда человек воспринимает их через искусственно созданное – произведение искусства. Аналитическое чтение произведений литературы в школе необходимо понимать как процесс постижения не только их смыслового ядра, но и как процесс постижения и даже созидания смысла самой жизни. Последнее принципиально важно ещё и потому, что анализ произведения литературы открывает для учащихся возможности индивидуального, личностного восприятия и переживания жизненных ценностей. Роль литературы, с её способностью воплощать бытие, открывать в нём сущее и существенное, с её стремлением к поиску истины невозможно переоценить в процессе, который мы определили как восприятие и переживание жизненных ценностей, что замечено ещё древнегреческим поэтом Пиндаром (VI-V вв. до н. э.), который был уверен в том, что

Слово живёт дольше, чем дело,
если только по милости Харит¹

Язык извлекает его из глубины осмысляющего сердца².

(Перевод М. Л. Гаспарова)

Пиндар видел поэта любимцем богов. Для него это было связано с тем, что волей последних определяются все события в этом мире, а вот толкователем произошедшего, происходящего, а также провидцем того, что ещё только произойдёт, выступает поэт. Его вдохновенное слово не просто охватывает конкретику реально происходящих и будущих событий, но и осмысляет их. Поэт пропускает каждое слово через своё сердце, постигая этим отвлечённые законы, лежащие за событиями. Кстати, во многом именно благодаря Пиндару лирику постепенно переставали понимать лишь в качестве украшения, в качестве развлечения или

¹ хариты (с др.-греч. – *изящество, прелесть*) – в древнегреческой мифологии три богини веселья и радости жизни, олицетворение изящества и привлекательности.

² Пиндар <«Эакиды»> Тимасарху Эгинскому // Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты. – М.: Наука, 1980. С. 141.

забавы. Через творчество этого поэта утверждался взгляд на неё как на своеобразное, образное орудие утверждения действительности, утверждения высокоорганизованным словом.

Жизнь высокоорганизованного слова может быть долгой лишь тогда, когда оно извлечено языком «из глубины осмысляющего сердца». «Осмысляющее сердце», по В. Г. Белинскому, способно создавать «общечеловеческое содержание» настоящей литературы, а потому «сочинения, в которых люди ничего не узнают своего и в которых всё принадлежит поэту, не заслуживают никакого внимания, как пустяки. На этой-то общности, по которой создание поэта столько же принадлежит всему человечеству, сколько и ему самому, и основывается возможность всем и каждому, в ком есть *человеческое* (то есть духовное, разумное), *переживать* произведения художника, изучая их».

«Изучить поэта, – считал критик, – значит не только ознакомиться, через усиленное и повторяемое чтение, с его произведениями, но и перечувствовать, пережить их», что означает, по мнению В. Г. Белинского, необходимость «переносить, перечувствовать в душе своей всё богатство, всю глубину их содержания, переболеть их болезнями, перестрадать их скорбями, переблаженствовать их радостью, их торжеством, их надеждами»¹.

Рассуждения критика дают нам возможность сделать вывод о том, что целью аналитического чтения – анализа литературного произведения является не достижение некоего точного, «абсолютного» знания о том, в чём заключён смысл его, а постижение смысла собственного индивидуального существования через приобщение к опыту, который уже заключён в высоко организованном слове, обретение собственного «я». Результатом анализа с его ориентацией на выяснение значений, смыслов как отдельных элементов, так и художественного произведения в целом в конечном итоге (пусть в идеальном варианте!) должен быть некий «персонифицированный смысл», принципиально важный для каждого учащегося. Именно этими соображениями необходимо руководствоваться учителю в момент выбора вида анализа лите-

¹ *Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья 5 / Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3./ Под общ. ред. Ф. М. Головенченко. – М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948. Т. III. Статьи и рецензии 1843-1848. С. 445-446.*

ратурного произведения, именно в этом заключается телеология (от греч. *telos, teleos* – результат, цель и *logos* – слово, учение) аналитического чтения в условиях школьного изучения литературы.

Иными словами, анализ художественного текста в условиях школьного изучения должен определяться задачей создания персонифицированного смысла для каждого учащегося как конечной целевой установкой. Исходя из этого, во-первых, а также из того, каково своеобразие (родовое, жанровое, сюжетно-композиционное и т. п.) конкретного литературного произведения. А во-вторых, необходимо подходить к выбору вида анализа, будь то жанровый или биографический, историко-культурный или исторический, мотивный или концептуальный, исходя из возможностей, предрасположенности и самого учителя, и конкретного класса.

Чёткое представление о сущности и особенностях различных видов анализа раскрывает перед учителем возможность обращения в работе над одним литературным произведением к различным аналитическим подходам. Знающий разные виды анализа учитель может сочетать их формы и приёмы, комбинируя и тем самым создавая новые оригинальные подходы к художественному тексту.

Автор не ставил себе задачей в одном пособии раскрыть все возможные виды анализа, поэтому обратился к тем, которые представляются ему наиболее приемлемыми и продуктивными в условиях школьного анализа художественного текста.

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНАЛИЗ

Основой историко-литературного анализа является понимание произведения литературы в качестве составной части конкретного историко-литературного процесса. На этом основании сам литературный процесс выступает, трактуется как главный контекст анализа художественного произведения.

Проблематика литературного произведения, его сюжетно-композиционные особенности, поэтика, а особенно причины, обусловившие его появление, объясняются при таком анализе закономерностями отечественного или мирового литературного процесса, в том числе и с учётом влияния современной зарубежной литературы, а также взаимодействия с другими видами искусства. Одним из результатов такого анализа выступает определение того, какое место в отечественном и мировом литературном процессе занимает автор анализируемого текста. Важными объектами анализа выступает и то, как вписывается творчество данного автора в традиции эпохи, насколько новаторским является это творчество. Следование традициям и проявление новаторства в его конкретном произведении воспринимаются при таком анализе как факторы, обусловившие появление, проблематику и поэтику художественного произведения.

Существенным обоснованием возможности историко-литературного анализа является представление о том, что существует некий общий стиль всей литературы эпохи или направления, возникновение которого связано с общей духовной и культурной структурой данного времени. Историко-литературный анализ исходит из того, что каждое время имеет свою теорию поэзии.

До некоей высшей точки такое представление о литературном произведении было доведено в исследованиях немецкого литературоведа Пауля Меркера, который утверждал: «...Лирическое стихотворение, роман или драма, – в своей внутренней и внешней форме, во всём своём построении, во всех деталях своей техники и своего стиля, в своих образах и символах, в своей ритмике и

течении речи, в своём выборе слов, вплоть до *epithetoi ornans*¹ – являет собой верное отражение своеобразия духа его эпохи»².

Перенося историко-литературный анализ в условия школьного изучения литературы, отметим, что задача его – раскрыть смысловое ядро (идейное содержание) и судьбу литературного произведения в связи с современной, породившей его эпохой, представить, то, как произведение было встречено читателями и критикой, а также то, какое значение имеет данное произведения в творческой судьбе писателя.

В качестве примера историко-литературного анализа обратимся к стихотворению А. С. Пушкина «**Во глубине сибирских руд...**».

Стихотворение было написано в 1927 году и распространялось в списках.

Далее логичным будет рассказ о восстании декабристов, о его целях и задачах. Возможно, это будут сообщения самих учащих-ся, в том числе и с упоминанием о том, как вслед за декабристами в ссылку поехали их жёны, с одной из которых (Александра Муравьёва жена ссыльного Никиты Муравьёва) поэт отправил сосланным в Сибирь на каторгу своё послание. Она отправилась к мужу в начале января 1827 года. Стихотворение распространялось и в других списках.

Материалом урока, посвящённого анализу этого стихотворения, может стать и рассказ о том, что многих из декабристов Пушкин знал лично. Двое из них – Пущин и Кюхельбекер – были его лицейскими товарищами, поэтому слова «Храните гордое терпенье» у Пушкина – это прямая переключка со словами песни, которую Кюхельбекер написал на прощание первого выпуска с лицеем:

Храните, о, друзья, храните
Ту ж дружбу с тою же душой...

Это обстоятельство даёт возможность вспомнить о жанре послание³, как определил его поэт.

¹ *epithetoi ornans* (нем.) – эпитет украшающий.

² Меркер П. Новые задачи немецкой историко-литературной науки / Цит. по кн.: Шиллер Ф. Литературоведение в Германии. – М.: Гослитиздат, 1934. С. 208.

³ Подробнее об этом будет сказано в главе, посвящённой жанровому виду анализа.

Здесь вполне логичным будет рассказ о тайной аудиенции у императора Николая I, который спросил поэта о том, был бы Пушкин на Сенатской площади 14 декабря 1825, окажись он в это время в Санкт-Петербурге.

Пониманию смысла стихотворения будет способствовать и информация о том, что после поражения восстания декабристов в России началась реакция и постепенное сворачивание политики либерализма.

Последующий анализ может быть построен на раскрытии следующих вопросов:

– *Какова цель, написания стихотворения?*

– *Каким настроением (настроениями) пронизано стихотворение? За счёт чего, какими средствами это настроение (настроения) создаётся?*

– *Даёт ли текст стихотворения ответ на вопрос о том, чем вызвана уверенность в конечной победе, в том, что «темницы рухнут», и свобода в будущем ожидает узников?*

Ещё одним направлением работы может стать сопоставительный анализ двух редакций этого стихотворения. Учащиеся знакомятся с первоначальным вариантом послания, которое называлось «К изгнанникам...» и сохранилось в альбоме графини, поэтессы и переводчицы, драматурга, прозаика Е. П. Ростопчиной:

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье;
Не пропадут ваш скорбный труд
И душ высокое стремленье.

Любовь друзей дойдёт до вас,
Проникнет в каторжные норы,
Как сквозь железные затворы
Мой скорбный достигает глас.

Несчастью верная сестра,
Надежда в мрачном подземелье
Возбудит радость и веселье...
Придёт желанная пора!..

Оковы тяжкие спадут...
 Темницы рухнут, и свобода
 Вас примет радостно у входа,
 И братья меч вам отдадут!¹

Главными при таком сопоставительном анализе оказываются вопросы:

- Что поэт изменил в окончательном варианте?
- С чем, по вашему мнению, могли быть связаны эти изменения?

Можно составить соответствующую таблицу:

Первоначальный вариант	Окончательный вариант
душ	дум
возбудит	разбудит
любовь друзей	любовь и дружество
проникнет	дойдут
достигает	доходит
скорбный	свободный
железные	мрачные
возбудит	разбудит
радость	бодрость
спадут	падут
встретит	примет
подадут	отдадут

– Являются ли отмеченные изменения принципиальными, меняющими содержание и настроение стихотворения? К примеру, насколько принципиальна замена в первой строфе «душ» на «дум» или в последней «подадут» на «отдадут»?

– Что в окончательном варианте послания осталось неизменным? О стремлении поэта к какому идейному содержанию свидетельствует такое постоянство?

Стихотворение Пушкина можно отнести к гражданской лирике. Трагические события декабря 1825 год, разгром восстания, аресты, годы реакции не могли не отразиться на образном строе произведения. Оно открывается указанием на подземное про-

¹ Алексеев М. П. К тексту стихотворения «Во глубине сибирских руд...» // Временник пушкинской комиссии. 1969. – Л.: Наука, 1971. С. 38.

странство («во глубине сибирских руд»), далее следует характеристика труда адресатов послания («скорбный труд»). Затем постепенно разворачивается мрачная характеристика пространства, в котором оказались эти адресаты поэта («в мрачном подземелье», «мрачные затворы», «каторжные норы», «оковы тяжкие», «темницы»).

Однако мрак и тяжесть постдекабристской эпохи, отразившись в образном строе стихотворения, не могут подавить страстной жажды свободы, надежды на её достижение. Эта сторона видения поэта выступает в качестве оппозиции (противопоставления) «мрачному подземелью», когда несмотря ни на что в пространстве текста послания присутствуют и «гордое терпенье», и «дум высокое стремленье». Само их присутствие вселяет надежду в узников «мрачного подземелья», уверенность в том, что «придёт желанная пора», когда и «оковы тяжкие падут», и «темницы рухнут», когда свобода «примет радостно у входа» своих сыновей. Пространство, в котором оказались и адресаты Пушкина, и вся Россия, представлено как оппозиция внутреннему состоянию как декабристов, так и самого поэта, а также как оппозиция тому будущему, в которое верит он. Представить это можно на такой таблице, которая заполняется учащимися:

Пространство современности	Внутренне пространство героев и будущее
«во глубине сибирских руд»	«гордое терпенье»
«скорбный труд»	«дум высокое стремленье»
«в мрачном подземелье»	«надежда»
«мрачные затворы»	«бодрость и веселье»
«каторжные норы»	«бодрость и веселье»
«оковы тяжкие»	«придёт желанная пора»
«темницы»	«оковы тяжкие падут»
	«темницы рухнут»
	«свобода / Вас примет радостно»

Обращаем особое внимание учащихся на то, что современное событиям пространство представлено вполне реальными, образно обозначенными элементами (глубина сибирских руд, мрачное подземелье, каторжные норы и т. п.). А в противовес ему вну-

тренне пространство декабристов первоначально представлено исключительно духовными ценностями: «гордое терпенье», «дум высокое стремленье», «бодрость и веселье»... Однако уверенность в конечном торжестве свободы представлена в тексте стихотворения реалиями предметного мира:

*Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут – и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.*

Пушкинский текст, таким образом, внутреннюю надежду и уверенность трансформирует во внешнее пространство: внутренняя свобода преобразуется в свободу социальную, становится будущей реальностью. Стихотворение А. С. Пушкина стало одним и важнейших элементов утверждения в культуре эпохи идеи, согласно которой стойкость человека, твёрдость и благородство его внутренних убеждений и принципов в конечном итоге приведёт к достижению им своих идеалов. Послание Пушкина оказалось созвучным настроением эпохи, отразившемся, прежде всего, в лирике декабристов. Для примера можно обратиться к творчеству К. Ф. Рылеева (1795-1826), который за год до восстания декабристов обращался к современникам:

*Заплатимте тому презрением холодным,
Кто хладен может быть к страданиям народным.
Старайтесь разгадать цель жизни человека,
Постичь дух времени и назначенье века¹.*

Можно познакомить учащихся с лирикой В. К. Кюхельбекера (1799-1846), который в стихотворении «Жизнь» (1820) видел своего героя, так напоминающего тех, кому ведомо «дум высокое стремленье», кто верит в то, что в результате их борьбы «оковы тяжкие падут»:

*Юноша с свежей душой выступает на поприще жизни,
Полный пылающих дум, дерзостный в гордых мечтах;
С миром бороться готов и сразить и судьбу и печали!²*

¹ Рылеев К. Ф. «Заплатимте тому презрением холодным...» // Поэты пушкинского круга. – М.: Книга, 1983. С. 381.

² Кюхельбекер В. К. Жизнь / Кюхельбекер В. К. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. – М.–Л.: Сов. писатель, 1967. С. 34.

Можно провести сопоставительный анализ стихотворения А. С. Пушкина с вольнолюбивыми стихами В. Ф. Раевского (1795-1872) или А. А. Бестужева (1797-1837) с целью выявления черт, сближающих произведения разных поэтов именно в понимании характера героя своего времени, понимания того, что должен делать современник для достижения свободы.

Особого внимания заслуживает обращение к творчеству А. И. Одоевского (1802-1839), осознавшего себя поэтом уже после восстания и видевшего главный смысл своего поэтического слова в том, чтобы поддерживать мужество товарищей. Логичным будет сопоставительный анализ его ответа («Струн вещей пламенные звуки...») на послание А. С. Пушкина.

Сам образ свободолюбивого поколения, в том числе и в лице поэтов-декабристов, является одним из главных содержательных компонентов стихотворения.

Литературовед Ю. М. Лотман отмечал, что едва ли не главной заслугой декабристского движения в русской культуре было создание «особого типа русского человека, резко отличного по своему поведению от всего, что знала предшествующая история»¹. Одной из главных особенностей этого человека было осознание необходимости действовать, совершать поступки во имя справедливости, защиты обездоленных. И связано это было, в первую очередь, с тем, что большинство из них были офицерами, прошедшими суровую школу Отечественной войны 1812 года, знавшими, что такое твёрдость, упорство в достижении цели, умевшими уважать мужество и смелость, энергию и предприимчивость. Война воспитала в них готовность к подвигу, что и проявилось в событиях декабря 1825 года.

В стихотворении А. С. Пушкина декабристы предстают именно такими: внутренне стойкими в своей нравственной правоте, «думах высокого стремления», в достижении своих высоких идеалов.

Вполне логичным будет анализ того, что сообщает стихотворению четырёхстопный ямб, с его ударением на втором слоге, когда каждый новый стих выступает в роли зачина фразы, и этот зачин ещё более усиливает осознание того, что перед нами

¹ Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни / Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. М.: Просвещение, 1988. С. 185.

именно послание. Четырёхстопный ямб с чередованием мужских и женских рифм, с одной стороны, дополняет впечатление энергичности и стойкости тех, о ком говорится в стихотворении.

Возможно, строки пушкинского ямба «Во глубине сибирских руд...» были одной из причин заключения, к которому пришёл поэт Николай Гумилёв без малого через сто лет после написания этого стихотворения: «У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, твёрд и прекрасно передаёт человеческую речь, напряжённость человеческой воли»¹.

Не случайно так твёрдо и чётко звучат рифмы:

руд труд
сестра пора
затворы норы
падут отдадут

А с другой, женские рифмы, в которых сокрыто нежное и даже ласковое отношение к этим героям, которые только оттеняют, подчёркивают звучащую энергию мужских:

терпенье стремленье
подземелье веселье
затворы норы
свобода у входа

Поэт использует перекрёстную (1 строфа) и опоясывающую (2-4 строфы) рифму. Преобладание последних свидетельствует о стремлении поэта к завершённости каждой, за исключением первой, строфы, как части целого послания.

Одним из элементов историко-литературного анализа может стать выяснения вопроса о том, какую роль в создании содержания и настроения стихотворения играют разнообразные средства художественной выразительности:

– эпитеты («гордое терпенье», «скорбный труд», «высокое стремленье», «мрачном подземелье», «оковы тяжкие»);

– метафоры («надежда в мрачном подземелье разбудит бодрость и веселье», «свобода вас примет радостно у входа»);

¹ Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии. Переводы стихотворные. – М.: Худож. лит., 1989. С. 428-429.

– развёрнутое сравнение («Любовь и дружество до вас / Дойдут сквозь мрачные затворы, / Как в ваши каторжные норы / Доходит мой свободный глас»);

– аллитерация и ассонанс (Во глубине сибирских руд / Храните гордое терпенье, / Не пропадёт ваш скорбный труд / И дум высокое стремленье»).

Одним из выводов такого историко-литературного анализа становится утверждение, что стихотворение А. С. Пушкина «Во глубине сибирских руд...» является значимой частью вольнолюбивой лирики не только самого поэта (ода «Вольность», элегия «Деревня», послание «К Чаадаеву», стихотворения «Анчар», «Арион», политические эпиграммы и др.), но русской поэзии первой трети XIX века, в первую очередь, самих декабристов.

В этом стихотворении нашли отражение представления передовой части русского общества о том, каким должно быть стремление к высоким идеалам, к достижению свободы, трактовка трагического конфликта тех, кому ведомо «дум высокое стремленье», с теми, кто обрекает последних на «каторжные норы», и вера в конечное торжество идеалов свободы.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ВИД АНАЛИЗА

История литературы есть именно история культуры
А. Н. Веселовский

*Литература – неотъемлемая часть
целостности культуры, её нельзя изучать
вне целостного контекста культуры*
М. М. Бахтин

В основе историко-культурного анализа лежат две основополагающие идеи:

Во-первых, понимание того, что художественное произведение – это часть духовной культуры определённой, конкретной исторической эпохи.

Во-вторых, установка на то, что, творчество писателя обусловлено этическими, эстетическими, религиозными, философскими исканиями современности и её мировоззренческими позициями и тенденциями.

Историко-культурный подход основан на понимании истории литературы в широком смысле этого слова как истории общественной мысли, философские, религиозные эстетические и этические идеи и тенденции которой выражены и закреплены в поэтическом слове. Такие идеи понимаются как основной двигатель общественного развития, однако наряду с ними большое значение имеют и материальные факторы, такие, например, как бытовая среда.

Историко-культурный анализ апеллирует к идее причинности, закономерности фактов, представленных в художественном произведении. Поэтому его изучение, анализ должны начинаться с накопления фактов, а затем начинается изыскание причин, установление закономерных связей. Подход к конкретному художественному тексту строится на том, что всякий факт есть часть целого. Найти это целое – значит объяснить факт. Предметом анализа в конечном итоге является целое. Историко-культурный анализ, таким образом, рассматривает произведения искусства как фиксацию, отражение фактов общественного развития, фак-

тов, характерные черты которых надо установить, определить как следствие определённых причин, также нуждающихся в том, чтобы их найти.

Характерные черты литературного произведения в историко-культурном анализе объясняются психологией художника, которая понимается как частный случай, выражение общественной психологии – духовной и нравственной жизни общества. Сама же общественная психология, в свою очередь, определяется такими условиями, как врождённые *национальные особенности*, *среда* как политические и социальные обстоятельства, *исторический момент*, в который включается, в том числе, и влияние исторических традиций.

Главным предметом историко-культурного анализа является психологическое и идеологическое содержание художественного образа, предопределённого неповторимой общественно-культурной ситуацией, нравственным состоянием социума и противоречием между внутренними требованиями личности и её действительными возможностями.

Попробуем представить, как может выглядеть историко-культурный анализ комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1822-1824).

Для начала обратимся к черновому отрывку замечаний по поводу «Горя от ума», набросанных поэтом после того как завершились все работы над текстом комедии: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь и суетном наряде, в который я принуждён был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить моё создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены...»¹

Прочитированное признание даёт возможность обратиться к учащимся с вопросами:

– *Какой вы представляете себе комедию «Горе от ума», когда она выглядела «великолепнее и высшего значения»?*

– *Можно ли согласиться тем, что пьеса Грибоедова в её окончательном варианте предстаёт в «суетном наряде»? Если да, то что «суетного» можно в ней обнаружить?*

¹ Грибоедов А. С. Горе от ума / Изд. и подгот. Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина, – М.: Наука, 1969. С. 256-257.

Вопросы эти необходимы для начала разговора о том, в чём смысл и «высшее значение» комедии «Горе от ума» как для современной А. С. Грибоедову эпохи, так и для нашего времени.

Главное направление анализу определяет вопрос:

– *Какой предстаёт культурно-историческая эпоха в комедии?*

В связи с этим можно обратить внимание на смысл заглавия пьесы:

– *Сообщает ли что-либо новое характеристике этой эпохи тот факт, что первоначально комедия называлась «Горе уму»?*

Комедия отразила явления и тенденции своей эпохи, проявившиеся после войны 1812 года, когда многие молодые дворяне, как и сам Грибоедов, ещё недавно бывшие завсегдатаями и любителями светских гостиных и салонов, балов и вечеров, театров и пирушек аристократической молодежи, стали относиться к окружающей их жизни иначе. В одном из писем 1818 года будущий автор «Горя от ума» признавался: «...Я молод, музыкант, влюбчив и охотно говорю вздор...»¹

Однако война 1812 повлияла на понимание жизни, в которой поэт не хотел «цветущие лета свои провести», отлучившись на долгое время «от друзей, от родных», отказавшись «от литературных успехов, которых я здесь вправе ожидать, от всякого общения с просвещёнными людьми, с приятными женщинами, которым я сам могу быть приятен»².

Именно после войны, которую в России называли Отечественной, в дворянской среде появились молодые люди, которые к суете светского мира начали относиться прохладно, и даже иронией. Чаще всего это были те, кто сам участвовал в сражениях против Наполеона, дошёл до Парижа. *Отечественную* они понимали как *народную*. Один из героев Отечественной войны, декабрист М. С. Лунин писал: «Упорная борьба против соединённых сил Европы совокупила народ для защиты своего достоинства, которое одни меры правительства не в состоянии уже были охранять»³.

¹ А. С. Грибоедов – С. Н. Бегичеву. 15 апреля 1818 г. / Грибоедов А. С. Соч. в 2 т.: Т. 2. – М.: Правда, 1971. С. 184.

² А. С. Грибоедов – С. Н. Бегичеву. 15 апреля 1818 г. / Грибоедов А. С. Соч. в 2 т.: Т. 2. – М.: Правда, 1971. С. 184.

³ Лунин М. С. Сочинения и письма. – П., 1923. С. 69.

Таких признаний-открытий в культуре, современной комедии Грибоедова, было много. Они свидетельствовали о том, что лучшие люди из дворян стали по-новому смотреть не только на народ, но и на собственное положение в обществе. Они с уважением стали смотреть на тот народ, частью которого себя ощутили.

Необходимо выяснить то, насколько отмеченная тенденция отразилась в пьесе «Горе от ума»:

– *Проявляется ли уважительное отношение к народу в комедии «Горе от ума»? Если да, в каких диалогах или монологах каких героев?*

Отмеченное выше изменившееся отношение к народу было характерно не для всего дворянского общества. В большинстве своём русское дворянство не изменило отношения к победителям в войне – крепостным мужикам, об ощущениях которых выразительно написал декабрист А. А. Бестужев: «...Ратники, возвратись в дома, первые разнесли ропот в классе народа. “Мы проливали кровь, говорили они, а нас опять заставляют потеть на барщине. Мы избавили родину от тирана, а нас вновь тиранят господа”»¹.

В связи приведённым высказыванием вновь обращаем внимание учащихся к тексту комедии:

– *Есть ли в пьесе А. С. Грибоедова свидетельства того, что народ «вновь тиранят господа»? Если да, приведите наиболее показательные, выразительные примеры.*

– *Присутствуют ли в пьесе герои, которые, которые протестуют против тирании господ? Если да, то как они выражают свой протест?*

Бытовая и сатирическая комедия А. С. Грибоедова в своей идейной направленности вращается в круге социально-политических, бытовых и психологических проблем своего времени. В этом круге создана такая содержательность, в которую включены смелые по-тогдашнему суждения о крепостном праве, о русском барстве, о екатерининских вельможах и придворных

¹ Письмо А. А. Бестужева к Императору Николаю Павловичу из Петропавловской крепости // Избр. социально-политические и философские произведения декабристов: В 3 т. Т.1: М.: Гос. изд-во полит. литературы, 1951. С. 492.

нравах, о бюрократии, о скалозубовщине, о реакционной политике и поверхностном радикализме, о национальном достоинстве и внешнем западничестве, о новых людях и вражде к ним косного общества.

Многое из идейного содержания «Горя от ума» было настолько правдиво, смело, ярко, глубоко, что быстро было воспринято русской общественной мыслью в её постоянный обиход.

Один из аспектов этого идейного содержания выражен тесной связью «Горя от ума» с декабризмом, хотя его автор и не входил организационно в декабристские общества и не разделял некоторых увлечений своих друзей-декабристов. Более того, Грибоедов скептически относился к политическим идеям декабристов. *Могут ли учащиеся найти в тексте комедии свидетельства такого скептицизма?*

Ответ на вопрос находим в эпизоде с Репетиловым, который свидетельствует об авторском неверии в осуществимость политического переустройства, особенно если этим занимаются такие персонажи, как Репетилов.

И, тем не менее, в «Горе от ума» отразилась идеология декабризма: идейное наполнение комедии Грибоедова вполне соответствует политическим заявлениям декабристов в их программах, показаниях на следствии, письмах, воспоминаниях. Однако примечательно, что изучение истории создания пьесы свидетельствует: её идеологический состав созрел раньше 1824-1825 гг., когда Грибоедов познакомился с новейшим политическим движением в Петербурге и Киеве.

Целесообразно ознакомить учащихся с тем, как восторженно, буквально с энтузиазмом декабристами была встречена комедия Грибоедова. Запрещённая к печатанию, она переписывалась ими. К примеру, в Петербурге полный текст комедии декабристы списывали целой группой под общую диктовку и развозили по провинции. Списки распространялись не только в передовой дворянской среде, но и в широких кругах демократической разночинской интеллигенции.

Декабрист А. П. Беляев в своих воспоминаниях писал: «Комедия “Горе от ума” ходила по рукам в рукописи; слова Чацкого «все распроданы по одиночке» приводили в ярость»¹.

Декабрист В. И. Штейнгель, отвечая на вопрос следственной комиссии, какие сочинения наиболее способствовали развитию в нём декабристских взглядов», указал «из ненапечатанных» на Грибоедова.

Д. И. Завалишин в своих «Записках» рассказывает, что осенью 1825 г. члены декабристского Северного общества «захотели воспользоваться предстоящими отпусками офицеров для распространения в рукописи комедии Грибоедова «Горе от ума», не надеясь никоим образом на дозволение напечатать её. Несколько дней сряду собирались у Одоевского, у которого жил Грибоедов, чтобы в несколько рук списывать комедию под диктовку»².

– *Чем могло быть вызвано такое отношение декабристов к комедии А. С. Грибоедова?*

– *Какие идеи и персонажи пьесы делают её близкой делу и идеям декабристов?*

Текст пьесы даёт свидетельства тому, что близкая декабристам проблема национального будущего присутствует в «Горе от ума» в речах Чацкого, им был близок и понятен социально-исторический оптимизм героя. И это несмотря на то, что попытка Чацкого бороться с Фамусовым и Скалозубом кончается в пьесе как будто поражением героя, который вынужден бежать из Москвы. Некоторые современники (и не только) усмотрели в этом «разочарование в человечестве», безысходный пессимизм героя. А. И. Герцен трактовал финал пьесы иначе: Чацкий, «если он уцелел 14 декабря, то наверно не сделался ни страдательно тоскующим, ни гордо презирающим лицом»³.

¹ Беляев А. П. Воспоминания декабриста о пережитом и пережитом. – СПб., 1882. С. 154-155 http://dugward.ru/library/belyaev/belyaev_vospom_dekabrista2.html

² Завалишин Д. И. Записки декабриста. — М. 1904, репринтное издание: М.: Нобель Пресс, 2010. С. 156.

³ Герцен А. И. Ещё раз Базаров / Герцен А. И. Собр. соч. в 30 т.: Т. XX. — М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 342.

– *Какие доказательства справедливости мысли А. И. Герцена можно привести, основываясь на тексте «Горя от ума»?*

– *Что в комедии А. С. Грибоедова свидетельствует о том, что оптимизм – это её основная настроенность?*

Если в дальнейшем учитель обращается к тому, что в «Горе от ума», как произведении первой четверти XIX века ощутимы признаки культуры классицизма, то этот аспект может быть представлен учащимся в форме необходимости ответа на вопрос:

– *Какие доказательства тому, что комедия Грибоедова связана с традициями классицистической драмы, можно назвать?*

В качестве основных доказательств учащиеся называют:

– обилие монологов;

– традиционные черты образа Лизы как служанки в господском доме;

– стремительное развитие действия;

– патетика речей Чацкого;

– противостояние сильной личности косному обществу.

Необходимо также обратить пристальное внимание на то, в чём художественная форма «Горя от ума» обнаруживает отход Грибоедова и от традиций классицизма, и от «лёгкой комедии»:

– *В чём проявляется самобытность комедии Грибоедова?*

«Горе от ума» являет собой кровные связи с подлинной русской жизнью. Писатель изображает её как явление многогранное и сложное, постоянно осложняющееся, наполняющееся богатым содержанием, в том числе в связи с обострением политической борьбы.

Историко-культурный анализ предполагает в данном случае обращение к вопросу о том, как изображена в пьесе «любовная интрига» и какова её роль в раскрытии идейного замысла.

На первый взгляд, в пьесе присутствует внешняя «любовная интрига», типичная для старой лёгкой комедии. Однако в случае с комедией Грибоедова интимная коллизия позволяет драматургу очень тонко психологически показать развращающее влияние косной социальной среды в натуре по своему приятной и даже обаятельной Софьи, в её тяготении к Молчалину и в её душевной катастрофе, в позднем и безнадёжном раскаянии. Окружающая среда способствовала тому, что героиня принимает неверные решения, тому, что она переживает настоящую драму.

Окружающая среда, как она представлена у Грибоедова, не является одной из причин драмы только Софьи, таковой она выступает и в связи с психологической драмой Чацкого.

Таким образом, интимная драма личности осмысливается в пьесе как результат драмы общественной. В свете с такого понимания целесообразно обращение учащихся к необходимости разобраться в следующих вопросах:

– *Обращается ли драматург к сопоставлению главного героя пьесы и фамусовской Москвы? Если да, в чём смысл такого сопоставления?*

Анализ, в первую очередь, того, какие мысли высказывают разные персонажи пьесы по различным социально-политическим и бытовым проблемам в сравнении с тем, что об этом говорит главный герой, убеждает, что такое сопоставление Чацкого и барской Москвы есть. Это сопоставление выявляет не только контраст конкретного индивидуального характера Чацкого и окружающей среды, но даёт возможность сопоставить крепостнический мир с новыми людьми. Благодаря этому наряду с образами отдельных персонажей в пьесе возникает коллективный образ барского общества.

Это то самое общество, та самая Москва, с её моралью и воспитательной системой, с её житейскими идеалами и жизненными потребностями, которая духовно калечит людей, например, ту же Софью. И сам Фамусов – яркий образец барской крепостнической Москвы, принявший в своё время её мораль и идеалы, жизненные потребности и вкусы, стиль государственной службы и только потому возвысившийся до уровня предводителя большой и властной социальной группы.

– *Каким предстаёт Фамусов в комедии Грибоедова?*

– *Справедливо ли называть его «ярким образцом барской крепостнической Москвы»?*

– *В чём принципиальная разница между взглядами на жизнь Фамусова и Чацкого?*

Борьба двух миров, которая особенно выразительно раскрывается в третьем действии, показывает Фамусова воинствующим представителем старого мира, вожакоского барства. Его монологах – это стремление объединить барскую Москву и вельмож-

ный Петербург. А для Чацкого – реальная действительность – это уже два мира. В одном – «покорность и страх», а во втором – «вольнее всякий дышит». Столкновение этих миров уже началось и будет продолжаться. Особенно ярко столкновение этих двух общественных групп проявилось на балу у Фамусова. Бал словно бы перерастает в своеобразный митинг и даже суд над Чацким, общество фактически вынесло ему приговор.

Противостояние Чацкого и Москвы позволяет драматургу предположить возможное будущее как результат такого противостояния. Ближайшее будущее виделось ему как нарастание политического противостояния, в котором Фамусовы и Скалозубы одержат верх над Чацкими. Несмотря на неоднократные упоминания о вольнодумной разночинской интеллигенции, таких, как Чацкий, ещё очень мало.

Следующий момент анализа связан с необходимостью выяснить, как понимали «фамусовы» – современники автора пьесы – образование и культуру:

– Дает ли пьеса Грибоедова ответ на вопрос о том, какое отношение сложилось в обществе фамусовых к образованию, просвещению, культуре?

Обращение к тексту позволяет выяснить, что в комедии высмеивается мракобесие, вражда к новым людям, идеям. В ней можно увидеть нападки, в первую очередь, Фамусова на распространение просвещения («ученье – вот чума, учёность – вот причина...»), «...забрать все книги бы, да сжечь», «...нынче пуще, чем когда, безумных развелось людей и дел, и мнений»).

По всей вероятности, об этом свидетельствуют тенденции эпохи, Фамусов имел в виду университеты, против которых именно тогда начались гонения по той причине, что представителей разночинцев среди профессоров и студентов в них было большинство. Недалеко от Фамусова ушла старая московская барыня Хлёстова: «И впрямь с ума сойдёшь от этих, от одних от пансионов, школ, лицеев, как бишь их; да от ланкартачных взаимных обучений».

В «ланкастерских» школах в то время обучалось много солдат. Княгиня Тугоуховская ополчается на профессоров Педагогического института, которые «упражняются в расколах и в безверьи».

Присутствуют в комедии Грибоедова и другие приметы общественной жизни.

– *Какие именно приметы общественной жизни можно найти в комедии «Горе от ума»?*

Таковыми приметами можно определить и «учёный комитет», преследовавший книги, и распространение просвещения, и итальянских карбонариев, и толки о «камерах», т. е. о палатах депутатов, и упоминание о Байроне, о «волтерьянстве» и многое другое.

Есть и более значительные явления. Например, резкие выпады против злоупотреблений крепостного права, против того самого «Нестора негодяев знатных», выменявшего «толпу слуг» на «борзые три собаки». Или против барина-театрала, согнавшего в крепостной балет «от матерей, отцов отторженных детей».

С откровенным сарказмом в пьесе присутствуют упоминания «вельмож в случае» – фаворитов, а также проявления «пылкого раболепства» придворных «охотников поподличать везде», или «отцов отечества» «грабительством богатых».

В пьесе есть примеры обличений чиновнической бюрократии, в которой надо уметь «прислуживаться», в среде которой «не должно сметь своё суждение иметь» и которая руководствуется правилами вроде: «подписано, так с плеч долой» и «как не порадеть родному человечку».

В комедии «Горе от ума» предстаёт жизнь большого барского дома в Москве, от раннего утра, когда «всё в доме поднялось», «стук, ходьба, метут и убирают», и до поздней ночи, когда в парадных сенях «последняя лампа гаснет». Изображение этой жизни дано со всей полнотой и убедительностью, правдивостью. Однако пьеса написана не для того, что изобразить только бытовую жизнь одного барского особняка. В «Горе от ума» воссоздана жизнь московского общества в определённый исторический момент: автору удаётся представить то, каким было воспитание дворянской молодежи, и то, как относились в обществе к образованию и образованным людям, а также к тому, что такое московские «обеда, ужины и танцы». Пьеса даёт представление о том, как была организована деловая жизнь Москвы – штатская и военная, как её охватила французomanия, как начинал развиваться напускной либерализм при скудости и пустоте интересов.

Историко-культурное содержание «Горя от ума» позволяет рассматривать пьесу в качестве своеобразного художественного источника для изучения жизни московского барства начала XIX века.

Иной характер может носить историко-культурный анализ рассказа А. П. Чехова «Толстый и тонкий» (1883). Возможно, выбор объекта для анализа такого типа может показаться странным, если не сомнительным, уже потому, что в рассказе, на первый взгляд, отсутствуют какие-то исторические реалии и даже не указано конкретное время описываемого события. Понимают ли учащиеся значение отмеченной особенности? Принципиально важно то, как они ответят на такой вопрос:

– *О чём свидетельствует тот факт, что в рассказе нет указания на время, когда происходят события?*

То, что неожиданная встреча двух однокашников на вокзале железной дороги не привязана к конкретному времени, свидетельствует о том, что для автора, для воплощения его идейного замысла такая подробность не является существенной. Произойти такое событие могло в какое угодно время, а значит, оно узнаваемое, типичное. Однако время с его историко-культурными реалиями в рассказе А. П. Чехова присутствует. Задача заключается в том, чтобы посредством аналитического прочтения обнаружить эти реалии, детали и подробности, даже если при первом чтении они показались частными и незначительными.

– *Как писатель указывает на место действия рассказа?*

– *Имеет ли смысловую нагрузку указание на место действия?*

Пространство, в котором происходит встреча гимназических приятелей, обозначено писателем предельно точно: вокзал Николаевской дороги. В своё время, до советской власти, так называлась Октябрьская железная дорога, связывающая Санкт-Петербург с Москвой, то есть своеобразная главная железная дорога Российской империи. Так или иначе, но оба школьных приятеля имеют отношение к государственной службе в столице. Из контекста рассказа читатель узнаёт, что один из приятелей, который толстый, давно служит в Петербурге, а тот, который тонкий, только что переведён в столицу империи из провинции, и последнее вызывает в нём большую гордость.

И, наконец, ещё один вопрос, связанный с номинациями рассказа А. П. Чехова (тем более важный, если исходить из утверждения: «Nomen est omen»¹):

– Почему герои, имеющие в тексте свои имена, Порфирий и Михаил, в заглавии рассказа названы «толстый» и «тонкий», как и во всём повествовании, кроме первого момента узнавания?

Размышления учащихся при ответе на поставленный вопрос необходимо дополнить напоминанием, что имя Порфирий в переводе с древнегреческого означает *багряный, пурпурный*, а Михаил происходит от древнееврейского имени *Микаэль – равный, подобный, приравненный (богу)*. Эту подробность необходимо понимать как изначальное равенство встретившихся приятелей детства, точно так же, как у Пушкина «человека человек послал к анчару».

Имена у героев есть только в начале рассказа, в момент узнавания, однако в дальнейшем во всём пространстве авторского повествования у них нет имён. Эта особенность может быть объяснена тем, что писатель намеренно лишил героев индивидуально-личностных черт, выделив два наиболее распространённых типа фигуры – толстый и тонкий. Тем самым подчёркивается не тип личности, а внешние габариты, индивидуальный вес героев как единственная типологическая особенность.

При этом необходимо иметь в виду, что «*толстый человек*» в общекультурном, а может быть, просто обыденном сознании конца XIX начала XX века связывался с представлением о силе, богатстве, власти, значительности. А «*тонкий человек*» ассоциировался с болезненностью, бедностью, незначительностью и даже ничтожностью. Так уже в заглавии номинирование героев выглядит как оппозиция. Герои Чехова противопоставлены даже на уровне запаха: от одного пахло хересом и флёр-д'оранжем», а от второго – «ветчиной и кофейной гущей»².

Казалось бы, нет ничего необычного или унижительного для кого-то из героев. Однако получается, что один из них (толстый) может позволить себе хорошее, а потому дорогое виноградное

¹ Имя есть знак (лат.)

² Чехов А. П. Толстый и тонкий / Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 2. – М.: Наука, 1975. С. 250.

вино, требующее особой культуры приготовления, и изысканную даже по названию туалетную воду, которая производится на основе цветов апельсина – флёр-д'оранж. А второй (тонкий) вынужден довольствоваться повседневным напитком – кофе и ветчиной либо вокзального буфета, либо из собственных запасов, взятых в дорогу. В том числе и по этой причине тонкий «был навьючен чемоданами, узлами и картонками», а толстый никакими поклажами или тяжестями обременён не был.

Перед нами два чиновника Российской империи, один из которых может позволить себе различные изыски, а второй пока нет. Разница между двумя однокашниками имеет, как выясняется чуть позже, «исторические» корни. Толстого в гимназические годы звали Геростратом – именем поджигателя храма Артемиды Эфесской в 356 г. до н. э., который уничтожением одного из семи чудес света хотел вписать своё имя в историю, что ему, кстати, и удалось. Данное толстому прозвище свидетельствует о том, что пай-мальчиком он не был, однако однокашники относились к нему с симпатией, о чём и вспоминает тонкий, называя его при встрече «такой же душонок и щёголь»¹.

Тонкого в гимназические годы звали Эфиальтом, тоже по имени грека, только того, который, по преданию, провёл персов в тыл спартамцам во время сражения при Фермопилах в 480 г. до н. э. В детстве герой отличался склонностью к ябедничеству и предательству, что его, однако, никак не смущает: «...я ябедничать любил. Хо-хо... Детьми были!»². Последнее связано с тем, что в описываемой в рассказе эпохе, в среде тех, кто является государственными чиновниками (толстого, кстати, тоже не смущает отмеченная склонность тонкого) ябедничество является одной из форм существования с теми, кто стоит выше тебя по службе, от кого зависит твоё продвижение по карьерной лестнице.

Как понимают учащиеся то, *почему встреча двух однокашников, которая начиналась так тепло и душевно, пришла к казённому поклонению и отчуждению?*

¹ Чехов А. П. Толстый и тонкий. Там же.

² Чехов А. П. Толстый и тонкий / Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 2. – М.: Наука, 1975. С. 250.

Происходит это потому, что, вспомнив общее прошлое, своё гимназическое детство, герои возвращаются в настоящее, в котором более всего ценится социальный статус, человека ценят по тому, в каком он чине. Настоящее таково, что тонкий женат, читай, несвободен и занимает незначительную должность. Толстый, в свою очередь, и холост, и имеет крупный чин. Это оказывается причиной того, что изначально равные друг другу однокашники-гимназисты в одно мгновение трансформируются в социально неравных чиновников.

– Можно ли утверждать, что встреча двух приятелей детства в рассказе «Толстый и тонкий» может служить характеристикой эпохи в целом, как минимум, каких-то её особенностей?

Происходящее в рассказе А. П. Чехова является яркой иллюстрацией того, что законы чиновничества, обязанности младшего по чину выслуживаться перед старшим оказываются непререкаемы для одного (тонкого) и обременительны для другого (толстого), последний от них, видимо, уже устал. Толстый, возможно, уже пресытившийся властью и подобострастием подчинённых, хотел бы видеть в друге детства человека, а тонкий – старшего по чину.

Общее прошлое героев исчезает, «благодаря» табелю о рангах, по которому живёт империя. В прошлом, в том числе и в воспоминаниях, они были равны, а в настоящем они разделены социальным положением. Настоящее убивает человеческое, заменяя его чиновничьим.

– Как характеризуют историческое время вопросы, которые герои задают друг другу и та информация, которую они сообщают о себе?

Вопросы толстого: «Как живёшь?», «Служишь где?», «Дослужился?» с одной стороны, выделяют, подчёркивают то, что для него является самым важным, определяющим, то, сложилась ли жизнь гимназического приятеля или нет. С другой стороны, тонкий в своём ответе также выделяет, в первую очередь, то, что для него по-настоящему важно. Живёт он бедно, иначе не прибавлял бы к своей чиновничьей работе изготовление портсигаров. И главное – он может гордиться тем, каких чинов и наград он уже достиг («коллежским ассессором уже второй год», «Станис-

лава имею», «служил в департаменте», «переведён столоначальником», «здесь¹ буду служить»²), и то, что служить теперь будет в столице империи. Что примечательно, при этом писатель не сообщает никаких сведений о том, в чём сущность деятельности героя, каковы его профессия и род занятий, какими достижениями по службе он может похвалиться. Судьба толстого интересует тонкого в аналогичном направлении: до какого чина тот дослужился («Небось, уж статский?»).

Герои чеховского рассказа настолько включены в государственную властную иерархию, что единственным важным для них, особенно для тонкого, критерием оценки значения человеческой личности является то, каких чинов достиг человек, каких наград он удостоился. Получается, что чины и звания – это главное, это самое показательное. На этом основано композиционное преобразование, которое происходит с тонким, когда он узнаёт, что толстый «до тайного дослужился» и «две звезды имеет». Вот здесь и наступает момент благоговения перед высшим чином, а значит, перед теми, кто имеет над ним власть. Особый интерес вызывает в таком анализе образ подрастающего поколения, к которому можно обратиться через выполнение задания и ответа на вопрос:

– *Проанализируйте поведение сына тонкого при встрече отца с гимназическим приятелем.*

– *Как это поведение характеризует и его, и время, в которое он живёт?*

Поведение сына тонкого можно рассматривать в качестве результата принятой в обществе системы воспитания: увидев, что отец встретил какого-то незнакомца, который оказался его гимназическим однокашником, сын тонкого сначала «немного подумал и снял шапку», затем «немного подумал и спрятался за спину отца» и, наконец, «вытянулся во фронт и застегнул все пуговицы своего мундира...», «шаркнул ногой и уронил фуражку»³. Перед нами будущий тонкий с его чиновпочитанием и подобострастием перед вышестоящими.

¹ Имеется в виду в столице.

² Чехов А. П. Толстый и тонкий. Там же. С. 251.

³ Чехов А. П. Толстый и тонкий. Там же. С. 250-251.

Рассказ А. П. Чехова «Толстый и тонкий» благодаря данному типу анализа позволяет обратить внимание учащихся на следующие принципиально важные историко-культурные аспекты:

– Лексика времени происходящих событий: «навьючен», «облобызались», «департамент», «столоначальник», «благоговение» и др.

– Присутствие в реально бытовых условиях социальной иерархии российской государственной системы XIX века: табель о рангах и соответствующие табелю этикетные формулы обращения к старшим по чину («ваше превосходительство», «ваше высокопревосходительство» и т. д.).

– Знакомство со статусом и значимостью орденов Российской империи: орден Станислава, орденские звезды.

– Историко-культурные реалии времени: вокзал Николаевской железной дороги, лютеранка.

– Историко-культурная семантика имён и прозвищ: Порфирий, Нафанаил, Михаил, Герострат, Эфиальт.

– Бытовые реалии: херес, флердоранж.

Так может быть представлен историко-культурный анализ эпического произведения малого объёма.

ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ

В основе жанрового анализа лежит классическое разделение произведений литературы на три рода: эпос, лирика, драма.

Анализ *эпических* произведений необходимо строить с учётом того, что:

Эпос – род литературы, для которого характерно воспроизведение действительности в её объективной сущности, в объективном ходе событий, сюжетном их развитии, обычно без вмешательства автора. Можно сказать, что эпос стремится к тому, чтобы личность автора была по большей части скрыта от слушателей или читателей.

Объективизм эпического произведения в значительной степени основан на «невмешательстве» автора по отношению к действительности, на дистанции творца по отношению к предмету изображения.

Эпическое произведение – это повествование о событиях прошлого, о чём обычно заявлено уже в самом начале произведения:

«Взявшись хлопотать об издании Повестей И. П. Белкина, предлагаемых ныне публике, мы желали к оным присовокупить хотя краткое жизнеописание покойного автора, и тем отчасти удовлетворить справедливому любопытству любителей отечественной словесности», – уведомляет читателей издатель «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина»¹.

Повесть «Метель» открывается информацией:

«В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную, жил в своем поместье Ненарадове добрый Гаврила Гаврилович Р**»².

В повести «Выстрел» прошлое начинается с двух эпитафий: «Стрелялись мы. Баратынский» и «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался ещё мой выстрел). Вечер на бивуаке». И сама повесть начинается как рассказ о прошлом: «Мы стояли в местечке ***. Жизнь армейского офицера известна. Утром ученье, манеж; обед у полкового командира или в жидов-

¹ Пушкин А. С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина. От издателя / Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. – М.: Худож. лит., 1975. С. 38.

² Там же. С. 54.

ском трактире; вечером пунш и карты. В *** не было ни одного открытого дома, ни одной невесты; мы собирались друг у друга, где, кроме своих мундиров, не видали ничего»¹.

Из всех родов литературы эпос наиболее свободен в воспроизведении, создании художественного пространства и времени. Ему свойственны, органично присущи разнообразные способы изложения: повествование, описание, диалог, монолог, авторские отступления. В отличие от драмы, например, эпос может использовать как авторскую речь, так и речь персонажей. По сравнению с другими родами литературы эпос имеет наибольшие возможности для многостороннего изображения действительности, создания образа человека, воссоздания его внутреннего мира, изображения процесса становления и развития характера, обстоятельной мотивировки событий, мотивировки поведения персонажей.

Последнее качество связано, в том числе, и с тем, что любое эпическое произведение представляет собой текст, как правило, принадлежащий нескольким субъектам речи.

Анализ *лирики* не может быть плодотворным без учёта того, что:

– Содержание лирики субъективно, т. е. представляет мир, в первую очередь, духовный в форме переживания.

– Субъект (субъективное) в лирике выступает в качестве объекта изображения.

– Основной предмет изображения в лирике – чувствующая душа как целостный духовный мир с его способностью к самовыражению.

– Внутренний мир субъекта в лирике понимается как универсум, т. е. «мир как целое», как совокупность, рассматриваемая в качестве единой системы.

– Лирика представляет, якобы, актуальное переживание, совершающееся в данный момент. Например:

«Я помню чудное мгновенье...» (А. Пушкин) или «Люблю грозу в начале мая...» (Ф. Тютчев), «Шёпот, робкое дыханье...» (А. Фет) или «Но страшно мне: изменишь облик Ты...» (А. Блок) или «Я вздрагиваю от холода, – мне хочется онеметь...» (О. Мандельштам).

¹ Там же. С. 43.

Отмеченная особенность, отнюдь, не свидетельствует о том, что лирика не может пользоваться формами прошедшего и будущего времени: «Я вас любил...» (А. Пушкин) и «Я мечтою ловил уходящие тени...» (К. Бальмонт); «Брошу всё. Отпущу себе бороду / И бродягой пойду по Руси...» (С. Есенин), «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...» (Н. Рубцов). Однако и в этих случаях чувство присутствует в пространстве текста как переживаемое в настоящем времени.

Анализ драмы требует осознания того, что:

– Содержание драмы, как и лирики – внутренний мир субъекта, изображаемого посредством прямой речи.

– Драму можно определить как род, соединяющий в себе объективность эпоса и субъективность лирики.

– Замкнутое в себе действие представлено в драме в его непосредственной очевидности как действие, обусловленное внутренним миром субъекта, непосредственно реализующего свою сущность в слове.

– В драме объективное представляется как принадлежащее субъекту.

– Драма представляет события, разыгрывающиеся на глазах зрителей, показывает происшествие в момент его свершения, использует обычно настоящее время. То, о чём повествуется в эпическом произведении как о совершившемся событии (или системе событий), в драме предстаёт в качестве живого, происходящего в настоящем времени действия, показанного через конфликты и в форме диалога. Так происходит даже тогда, когда в основе драмы – исторические события. Эту особенность отметил ещё Ф. Шиллер: «Все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»¹.

Для каждого рода характерна своя жанровая система. А жанр, в свою очередь, является устойчивым типом структуры произведения, в зависимости от которой находятся все его элементы. Жанр является тем главным элементом, с которого начинается организация изображаемого в определённую эстетическую концеп-

¹ Шиллер Ф. О трагическом искусстве / Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 т. Т. 6: Теоретические статьи. – М.: Худож. лит., 1957. С. 58.

цию действительности. К примеру, А. С. Пушкин не стал писать комедию под названием «Борис Годунов», а выбрал жанр трагедии, т. к. последний более соответствовал его эстетической концепции действительности относительно конкретного исторического материала. А Н. В. Гоголь подсказанный Пушкиным сюжет о ревизоре использовал для написания комедии, а не драмы и тем более трагедии. По этой причине встречаются такие образные определения жанра, как «память искусства» (М. Бахтин), «точка зрения на мир» (Г. Гачев).

Выбор жанра автором является своеобразным указателем на то, к какому воплощению избранной темы он стремится, как его образное мышление оценивает изображаемое явление. К примеру, на одну и ту же тему можно написать басню или лирическое стихотворение, послание, повесть или комедию. Жанр предполагает определённый, важный для автора масштаб изображения, определённую проблематику в её самых общих чертах и соответствующий данной проблематике пафос. Жанр – это и вполне определённое, обозначенное присутствие автора в произведении.

«Когда мы говорим о жанре как типе литературного произведения, – подчёркивал В. М. Жирмунский, – мы не ограничиваемся композицией, а имеем в виду установленный традицией тип сочетания определённой темы с композиционной формой и особенностями поэтического языка»¹.

В свете сказанного жанровый анализ необходимо понимать как осмысление особенностей жанровой формы, её поэтики.

Для примера вновь обратимся к стихотворению А. С. Пушкина «**Во глубине сибирских руд...**» (1827) в том числе и с целью определения тех особенностей, которые отличают историко-литературный анализ (см. соответствующую главу) от жанрового.

Поэт определил жанр своего произведения как *послание*.

Анализ начинаем с того, что послание – один из древнейших жанров поэзии в форме беседы, в которой участвует, как правило, только сам автор, т. е. в форме монологической речи. Такая форма используется для того, чтобы, как бы беседуя с адресатом

¹ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. С. 144.

(адресатами), высказать свои суждения по какому-либо важному вопросу (вопросам). В связи с этим учащимся необходимо ответить на вопросы:

– *Какие признаки, элементы языка послания Пушкина свидетельствуют о том, что оно написано в форме монолога?*

– *Разве «монологичность» является признаком только жанра послания, или она присуща лирическим жанрам вообще?*

– *Какие возможности открывает перед автором послания «В Сибирь» его монологическая форма?*

С другой стороны, послание считается жанром, близким к письму, однако нельзя ставить между ними знак равенства, и в этой связи учащимся необходимо ответить на вопросы:

– *Что сближает послание А. С. Пушкина с письмом как жанром?*

– *Чем принципиально отличается (и отличается ли вообще) послание Пушкина от обычного письма?*

На следующем этапе логичным будет возвращение (уже на новом уровне!) к выяснению вопроса о том, какими представляются учащимся жанровые особенности послания, что они знают об этом жанре, в чём они видят его своеобразие. Дополнительно можно обратиться к школьному словарю литературоведческих терминов, к другой справочной литературе.

Главная особенность этого жанра, как уже отмечалось выше, заключается в том, что он представляет собой стихотворное письмо. *Каковы формальные признаки послания как жанра?*

Учащиеся без труда определяют, что таковым являются:

– наличие обращения к конкретному адресату или адресатам;

– присутствие в тексте просьб, уверений, пожеланий, указаний, увещеваний, предложений и т. п.

Наличие в тексте таких просьб, уверений, пожеланий и т. п. является главным *конфликтным началом* жанра послание, если не понимать упрощённо конфликт только как столкновение и борьбу противоположностей.

Принципиально важно, чтобы учащиеся самостоятельно пришли к выводу о том, что в послании Пушкина нет прямого обращения к декабристам, и этому есть своё цензурное или политическое объяснение, хотя изначально стихотворение и рас-

пространялось в списках. Не мог поэт напрямую обратиться к тем, кто был признан «государственными преступниками» и «врагами отечества». Однако современники такое обращение читали между строк: к кому ещё поэт мог обращаться с такими словами «во *глубину* сибирских руд», «в Сибирь» было ясно и без прямого указания.

Зато в пушкинском тексте присутствует прямое пожелание («Храните гордое терпенье»), есть также то, что можно определить как уверение («Не пропадёт ваш скорбный труд», «Придёт желанная пора» и т. п.)

Одна из принципиально важных особенностей послания как жанра заключается в том, что его содержанием выступают преимущественно морально-философское, дидактическое или политическое начало, хотя оно может быть и чисто повествовательным, панегирическим, любовным и даже сатирическим. В качестве последнего уместно привести в пример «Послание» М. Лермонтова 1837 года:

Катерина, Катерина,
Удалая голова!
Из святого Августина
Ты заимствуешь слова.

Но святые изречения
Помрачаются грехом,
Изменилось их значение
На листочке голубом.

Так, я помню, пред амвоном
Пьяный поп отец Евсей,
Запинаясь, важным тоном
Поучал своих детей;

Лишь начнёт – хоть плачь заране...
А смотри, как силён Враг!
Только кончит – все миряне
Отправляются в кабак¹.

¹ Лермонтов М. Ю. Послание / Лермонтов М. Ю. Соч.: В 2 т. Т. 1 — М.: Правда, 1988. С. 23.

Будет вполне логично, если в связи с лермонтовским стихотворением учащиеся расскажут о том, какие формальные признаки послания как жанра в нём присутствуют. А также отметят те особенности содержания, которые принципиально отличают это «Послание» от пушкинского «В Сибирь».

В дальнейшем результатом анализа пушкинского текста должны стать обоснованные ответы учащихся на вопросы:

– *Как вы представляете себе «морально-философское» и «дидактическое»?*

– *В чём сущность содержания «повествовательного», «панегирического», «сатирического», «любовного»?*

– *Каким они увидели содержание послания Пушкина: либо то, которое представлено в первом вопросе, либо то, которое – во втором?*

Свой выбор необходимо обосновать обращением к тексту стихотворения.

Продолжение анализа может быть связано с возвращением к тому, что по характеру содержания поэтические послания могут быть дружескими, сатирическими, лирическими. Сначала выясняем (повторяем то, что уже звучало на предыдущем этапе), что учащиеся понимают под «дружеским», «сатирическим», «лирическими» характером содержания поэтического послания. Затем определяем, каким учащимся видится характер содержания стихотворения «Во глубине сибирских руд...»

Для наглядности и большей убедительности можно сравнить этот анализируемый текст с приведённым выше «Посланием» М. Ю. Лермонтова и посланием самого А. С. Пушкина «И. И. Пущину»:

Мой первый друг, мой друг бесценный!

И я судьбу благословил,

Когда мой двор уединенный,

Печальным снегом занесенный,

Твой колокольчик огласил.

Молю святое провиденье:

Да голос мой душе твоей

Дарует то же утешенье,
Да озарит он заточенье
Лучом лицейских ясных дней!¹

Вполне уместным будет в данном случае выяснение вопроса о том, в чём близки и в чём принципиально отличаются эти два послания от пушкинского «Во глубине сибирских руд...», особенно в случае с посланием «И. И. Пущину».

Сложилась такая традиция, когда наиболее употребительным стихотворным размером поэтического послания признаётся шестистопный ямб (александрийский стих). Учащимся необходимо высказать своё аргументированное мнение относительно того:

– Почему именно ямб оказался наиболее подходящим размером для жанра послания?

– Каким размером написано послание «Во глубине сибирских руд»?

– Какие особенности характеру содержания и настроению послания сообщает использование именно такого размера?

Такой, жанровый, путь анализа позволяет сделать вывод о том, что жанр послания, к которому обращается А. С. Пушкин «Во глубине сибирских руд...», раскрывает перед поэтом возможность наиболее последовательно и выразительно высказать своё непосредственно личное отношение к тому, что совершили декабристы, определить перспективу, которая открывается благодаря совершённому ими и, возможно, это главное – поддержать их как близких ему людей дружеским словом.

Рассмотрим возможности жанрового анализа на примере пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума». Автор определяет её жанр как комедию.

Для начала необходимо выяснить, каково представление учащихся о жанре комедии.

Со времён античности комедия как драматический жанр рассматривается в качестве противоположности трагедии, прежде всего за счёт того, что вместо изображения возвышенных характеров и поступков обращается к элементам комизма, изображает

¹ Пушкин А. С. И. И. Пущину / Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1974. С. 89.

ситуации, вызывающие смех. Комедия в древности вообще имела преимущественно сатирический характер, обращаясь нередко к темам актуальным, политическим.

Если трагедии изначально в эпоху своего зарождения и становления строилась на исторических (мифологических) сюжетах, то комедия с самого начала обращалась к вымышленным, но моделирующим обыденную жизнь, акцентируя внимание на исключительном и случайном. И уже при выяснении своеобразия жанра комедии можно поставить перед учащимися вопрос о том, *насколько происходящее в комедии А. С. Грибоедова можно определить как определённую модель вымышленного, но вполне возможного, пусть и исключительного, и случайного.*

Если продолжить сравнение с жанром трагедии, то герой комедии – вымышленный персонаж. Не просто вымышленный, это человек «не высокого» происхождения, ближе к среднему человеку, как нечто массовидное, распространённое, родовое.

– Можно ли главного героя «Горя от ума» определить, несмотря на его дворянское происхождение, – как нечто вымышленное, рядовое и распространённое? Если да, по каким признакам?

Комедия наиболее последовательно передаёт своеобразие общественного сознания, являясь «народным сознанием» (Н. В. Гоголь), она «подобна мемуарам эпохи» (В. Г. Белинский). Определения комедии, данные драматургом и критиком, позволяют направить анализ её жанровых особенностей по пути выяснения вопросов:

– Можно ли комедию «Горе от ума» представить как отражение народного сознания? Если да, то в чём это сознание проявляется наиболее последовательно?

– Насколько справедливо видеть в комедии Грибоедова подобие мемуаров эпохи?

Особого разговора заслуживает заглавие пьесы. Немецкий поэт и драматург Г. Э. Лессинг утверждал: «Заглавие не меню обеда. Чем меньше оно разоблачает содержание пьесы, тем оно лучше»¹.

Можно спросить учащихся о том, знают ли они *драматические произведения, названия которых раскрывают («разоблачают») их содержание. Если да, за счёт чего это происходит?*

¹ Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. – М.: Academia, 1936. С. 82.

Относительно пьесы «Горе от ума» на следующем этапе выясняем:

– *Насколько заглавие комедии Грибоедова «разоблачает содержание пьесы»? Можно ли уже по одному названию судить о том, чему она посвящена?*

– *Если следовать логике Г. Э. Лессинга, то не целесообразнее было бы назвать пьесу как-то иначе, не так «разоблачительно», например «Чацкий», «Чацкий и Фамусов», «Бал» и т. п.?*

Для комедии, которая, как правило, не стремится к возвышению действительности, характерна детализация, яркий бытовой колорит. В связи с этой особенностью жанра необходимо выяснить, что понимают учащиеся под «детализацией», «бытовым колоритом», и самое главное – *насколько такие детализация и бытовой колорит характерны для комедии «Горе от ума», какой характер содержанию пьесы они сообщают.*

С другой стороны, комедия, не чужда изображению напряжённого противостояния борющихся сил, мировоззренческих противоречий, проявляющихся в столкновении характеров. Отмеченная жанровая особенность предоставляет возможность проанализировать, в чём заключается главный конфликт пьесы Грибоедова. Для решения этой проблемы обратим учащихся к таким вопросам:

– *Какие характеры в пьесе «Горе от ума» изображены как оппозиционные (противопоставленные)?*

– *В чём суть мировоззренческих противоречий?*

– *Есть ли возможность разрешения отмеченных мировоззренческих противоречий в пределах обозначенного пьесой времени и пространства? С чем связана такая возможность (невозможность) разрешения противоречий?*

Одной из жанровых особенностей комедии, на которой, как правило, основан её конфликт, французский философ А. Бергсон считал «неприспособленность действующего лица к обществу». Данное утверждение даёт последующее направление анализа, который может быть связан с выяснением следующих вопросов и выполнением задания:

– *Как или в чём может проявляться «неприспособленность действующего лица к обществу»? Чем такая неприспособленность может быть вызвана? Какими могут быть её причины?*

– Можно ли утверждать, что главный герой пьесы «Горе от ума» демонстрирует свою непригодность к обществу? Если да, то в чём конкретно такую непригодность можно наблюдать, если судить по содержанию пьесы?

– Есть ли в пьесе (или, может быть, подразумеваются) пути преодоления непригодности главного героя к окружающему его обществу?

– Можно ли утверждать, что непригодность Чацкого к фамусовскому обществу является источником главного конфликта пьесы? Аргументируйте своё мнение обращением к тексту пьесы.

Одним из главных формальных признаков комедии как драматургического жанра является наличие диалога. Более того, диалог как форма устной речи, разговор между двумя или несколькими лицами в драме – основное средство развития драматического действия, основной способ изображения характеров. Диалог в драме строится на логически выстроенном чередовании реплик, строение и порядок которых зависят от тех отношений, что сложились у вступивших в него персонажей. Одним из главных признаков диалога в драме является взаимообусловленность, в том числе и синтаксическая, реплик персонажей. Лаконизм или определённая пространность диалога зависят от характера или настроения конкретного действия, сцены, при этом он обладает всеми признаками разговорной речи.

В свете отмеченного дальнейший анализ жанровых особенностей комедии может быть связан с тем, каковы отличительные особенности диалогов «Горя от ума», какую роль они выполняют в пьесе Грибоедова.

Можно дать учащимся задание отобрать, выделить в комедии диалоги, которые они считают наиболее выразительными, значимыми и проанализировать, какую роль они играют в развитии драматического действия, в формировании идейного замысла пьесы.

Ещё один принципиально важный формальный признак драматического произведения – наличие монологов. Необходимо акцентировать учащихся на том, в чём заключается разница между диалогом и монологом, а значит, и разница в том, какую функцию они выполняют в развитии драматургического действия.

Монолог не предполагает обмена репликами и является более значительным по продолжительности высказыванием, как средством формирования, развития и разрешения драматургического конфликта. Для монолога характерно тематическое единство высказывания, смысловые сдвиги в нём возможны, но обычно сведены к минимуму.

Формально монолог обращён к конкретному персонажу или группе персонажей, однако его произнесение – это обращение ко всему социуму: все зрители в театре выполняют роль слушателя и собеседника, для которого произносится монолог.

Анализ характера и роли монологической речи в комедии «Горе от ума» может быть построен на таких вопросах:

– *Насколько выразительна, отчётлива разница между диалогом и монологом в пьесе «Горе от ума»?*

– *Какие монологи являются наиболее важными, принципиальными в плане развития действия и формирования идейного содержания комедии? Кто их произносит, и чему они посвящены?*

– *Справедливо ли утверждать, что для тех монологов, которые можно определить в качестве наиболее важных, принципиальных, способствующих формированию и раскрытию идейного содержания пьесы, характерно тематическое единство высказывания? Если да, проиллюстрируйте эту особенность конкретными примерами.*

– *Можно ли утверждать, что диалоги комедии «Горе ума» обращены не только к конкретному персонажу или группе персонажей, но ко всем зрителям, которые в данном случае выполняют роль слушателей и собеседников? Аргументируйте своё мнение обращением к тексту.*

Одним из значимых элементов драматургической формы является ремарка. Можно напомнить учащимся, что это слово в переводе с французского означает замечание, примечание. Ремарка в драме – это пояснения, которыми драматург предваряет или сопровождает ход действия в пьесе. Такие пояснения могут содержать информацию о возрасте и роде занятий персонажей, о каких-то особенностях их внешнего облика, манеры поведения, душевном состоянии, интонации речи и т. п. Ремарки, открываю-

щие пьесу или очередное действие, акт, сцену, как правило, дают описания, указания на своеобразие места действия, обстановки, освещения, расположения персонажей.

Учащиеся предлагается рассказать о том:

– *Какую роль выполняет ремарка в общей структуре драмы? С каким родом литературы сближает ремарка драму?*

– *Какой предстаёт роль ремарок в комедии «Горе ума»?*

– *Есть ли среди них такие, которые поясняют внешний облик, одежду действующих лиц, их душевное состояние, поведение? Если да, то чём смысл таких пояснений? Имеют ли они принципиальное значение для понимания идейного содержания пьесы, её конфликта?*

Драма культуры классицизма, каковой является комедия «Горе от ума», должна отвечать требованию соблюдения трёх единств: места, времени и действия. Есть смысл проанализировать с учащимися, насколько эти единства в пьесе А. С. Грибоедова соблюдены. При этом необходимо обратить их внимание и на то, что при соблюдении требования единства действия, в комедии наличествует ещё один формальный признак жанра – перипетия. В переводе с греческого (*peripeteia*) это слово означает *внезапный переход*. В драматургии и в эпосе этим термином обозначает счастливый оборот или его противоположность. Перипетией именуется неожиданный внезапный поворот в судьбе эпического или драматического героя, этакий решающий перелом либо со знаком плюс, либо с противоположным.

Перипетию можно понимать как «превращение действия в его противоположность» (*Аристотель*), элемент усложнения действия.

С этим элементом может быть связано продолжение жанрового анализа. Направление его определяется следующими вопросами:

– *В чём суть перипетии как элемента развития действия в драме?*

– *Какой момент (моменты) в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» вы можете определить как перипетию (перипетии)?*

– *Как отмеченная вами перипетия меняет существо происходящего в комедии? Изменяется ли принципиально положение главного героя комедии? Если да, то каков характер этих изменений?*

– Как характеризует Чацкого его поведение в тот момент, который вы определили как перипетию?

Ответы на все предлагаемые для анализа вопросы учащимся необходимо обосновать обращением к тексту.

Для подведения итогов проведённого анализа обратимся к словам В. Г. Белинского: «...Комедия должна живописать несообразность жизни с целью, должна быть плодом горького негодования, возбуждаемого унижением человеческого достоинства, должна быть сарказмом, а не эпиграммою, судорожным хохотом, а не весёлою усмешкою, должна быть написана желчью, а не разведённою солью, словом, должна обнимать жизнь в её высшем значении, то есть в её вечной борьбе между добром и злом, любовью и эгоизмом»¹.

Приведённое мнение даёт возможность поставить перед учащимися следующие вопросы и дать связанные с ними задания:

– Присутствует ли в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» то, что В. Г. Белинский определяет как «несообразность жизни с целью»?

– Справедливо ли понимать данное произведение в качестве плода «горького негодования, возбуждаемого унижением человеческого достоинства»?

– Можно ли утверждать, что в этой пьесе присутствуют «сарказм» и «дружный хохот»?

– Могли бы согласиться с тем, что пьеса А. С. Грибоедова обнимает «жизнь в её высшем значении, то есть в её вечной борьбе между добром и злом, любовью и эгоизмом»? Если да, какие элементы содержания комедии, поведения её персонажей наиболее красноречиво об этом свидетельствуют?

Такой жанровый анализ позволяет обратиться к наиболее важным, принципиальным аспектам содержания и идейной направленности произведения сквозь призму его жанрового своеобразия.

¹ Белинский В. Г. Литературные мечтания (Элегия в прозе). – М.: Книга по Требованию, 2012. С. 35.

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ВИД АНАЛИЗА

Биографический путь анализа основан на рассмотрении литературного контекста, бытового и культурного окружения автора, его биографии и судьбы в качестве источников как творчества конкретного автора в целом, так и отдельного литературного произведения.

Такой путь анализа строится на понимании биографии автора как вообще, так и в отдельных её периодах, в качестве источника конкретного текста. Он требует обращения к жизненным обстоятельствам, литературному и бытовому окружению, которые способствовали возникновению замысла произведения, оформления его в определённую жанровую форму, нахождению оригинальной сюжетно-композиционной организации текста, стилового выражения и т. п. Познание таких взаимосвязей и такой зависимости является довольно сложным процессом, так как взаимоотношения творческого процесса с реальной жизнью автора могут быть весьма сложными, не всегда поддающимися логическому анализу, произведение может находиться в весьма сложных, неоднозначных отношениях с конкретной биографией.

Один из таких примеров можно найти в книге Анри Перрюшо «Жизнь Ренуара», где описывается то, как художник оказался у постели умирающей любимой женщины, с которой прожил тридцать три года: «27-го у неё началась агония.

Ренуара отвезли в его инвалидном кресле к постели умирающей. По его измождённому лицу струились слёзы. Ренуар смотрел на Алину. Всё кончено. Эта часть его существа уже простилась с миром.

О чём он думал? Наверно, ни о чём. О чём можно думать в этот страшный миг смерти, когда исчезает, гибнет человеческое существо? <...> Наверно, Ренуар ощущал лишь ту безмерную, острую, сжимающую горло скорбь, которую вызывает у человека сознание невыносимой истины: “и это всё”, “ты больше никогда её не увидишь”, сознание собственного бессилия. “Дни человеческие будто трава”.

Алина была ещё молода, ей шёл всего лишь пятьдесят седьмой год. Глазами, полными слёз, оглушённый, раздавленный болью, глядел Ренуар на свою подругу, с которой прожил тридцать

три года. Внезапно он наклонился, поцеловал умирающую, затем, выпрямившись, прошептал: «Пошли!» – и попросил отвезти его в мастерскую. Там он сел к мольберту, спросил палитру и кисть. На мольберте была заготовка – недописанный букет роз. Художник плакал, его худые плечи вздрагивали от рыданий, но он взял кисть и снова начал писать, мазками накладывая на холст краски, даруя жизнь этим розам, забрызганным кровью. Цветы эти были его скромной и великой победой над равнодушием беспредельного мрака»¹.

Приведённый пример является доказательством того, как сложно, подчас непредсказуемо могут события реальной жизни служить побудительным мотивом к творчеству, воплощаться в конкретное художественное произведение. Есть точка зрения, согласно которой произведение искусства всегда возникает, пройдя «путём катастроф» (*В. В. Кандинский*), случающихся в жизни художника и современного ему общества. Относительно катастроф сказано, видимо, слишком образно, хотя случай с Ренуаром эту мысль подтверждает.

Должны были произойти события на греческом острове Хиос (Хиосская резня) – расправа турок 11 апреля 1822 года над жителями острова, поддержавшими борцов за независимость Греции, чтобы эти события стали частью биографии французского художника-романтика, Эжена Делакруа, воплотившись, в том числе, в картину «Резня на Хиосе» (1824).

Или пример из литературного творчества. Литератор П. В. Анненков вспоминал: «Однажды при Гоголе был рассказан канцелярский анекдот о каком-то бедном чиновнике, страстном охотнике за птицей, который необычайной экономией и неутомимыми трудами сверх должности накопил на покупку хорошего лепажевского ружья... Первый раз, как он на маленькой своей лодочке пустился по Финскому заливу за добычей, положив драгоценное ружье перед собою на нос, он находился, по собственному уверению, в каком-то самозабвении и пришёл в себя только тогда, как, взглянув на нос, не увидел перед собой обновки. Ружьё было стянуто в воду густым тростником, который он где-то проезжал,

¹ *Перрюшо А.* Жизнь Ренуара / Пер. с франц. С. А. Тархановой и Ю. Я. Яхниной. – М.: Радуга, 1986. С. 286-287.

и все усилия отыскать его были тщетны. Чиновник возвратился домой, лёг в постель и уже не вставал: он схватил горячку. Только общей подпиской его товарищей, узнавших о происшествии и купивших ему новое ружьё, возвращён был к жизни, но о страшном событии он уже не мог вспоминать без смертельной бледности на лице... Все смеялись анекдоту, имевшему в основании истинное происшествие, исключая Гоголя, который выслушал его задумчиво и опустив голову».

Услышанный писателем анекдот послужил поводом к написанию повести «Шинель», однако с существенными изменениями сюжета: дорогое, фирменное («лепажевское») ружьё писатель заменил на шинель, и сама история закончилась совсем так оптимистично, как было в анекдоте, основой которого было «истинное происшествие». При всех изменениях, трансформациях, которым может подвергаться «истинное происшествие», попадая в пространство художественного произведения, в последнем так или иначе такое происшествие отражается, выступает в качестве отдельного явления, не просто пришедшего из жизни, а и в качестве текстообразующего элемента, влияющего на своеобразие воссозданной в произведении картины мира.

На примере романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» представим то, как может выглядеть биографический анализ.

Известно, что замысел романа возник летом 1860 года, о чём свидетельствует первое упоминание о нём в письме к графине Е. Е. Ламберт: «...начал понемногу работать; задумал новую большую повесть...»¹.

В письме к П. В. Анненкову осенью 1860 года читаем: «План моей новой повести готов до малейших подробностей – и я жажду за неё приняться»².

Есть упоминания и в письмах октября – ноября 1860 года о том, писатель он «серьёзно» принимается за «новую повесть». Приведённые факты дают возможность вспомнить о том, чем от-

¹ И. С. Тургенев – Е. Е. Ламберт от 6 (18) августа 1860 г. / Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т.: Т. 4. Письма 1850-1860. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Наука, 1987. С. 130.

² И. С. Тургенев – П. В. Анненкову от 30 сентября (12 октября) 1860 г. Там же. С. 137.

личается жанр романа от повести, также поставить перед учащимися вопрос о том, насколько принципиально определения жара повесть или роман. Незначительный, на первый взгляд, факт биографии писателя (упоминание жанра в письмах) даёт возможность проанализировать характер конфликта данного произведения, обратив учащихся к необходимости ответить на такие вопросы:

– *Можно ли определить конфликт «Отцов и детей» как романский или его характер свидетельствует о том, что данное произведение – это повесть?*

– *Каково содержание конфликта «Отцов и детей»? В чём его своеобразие?*

Роман «Отцы и дети» был написан довольно быстро, имеются также свидетельства того, что работал писатель увлечённо, был доволен темпом работы. Однако цели биографического анализа заставляют обратить внимание на другую особенность. В летних письмах 1861 года неоднократно звучит признание в том, что писатель не уверен в том, насколько «удался» его роман, а также боязнь за то, что «Отцы и дети» придется не по душе представителям демократической общественности.

В мемуарном очерке «По поводу “Отцов и детей”» (1868-1869) писатель признавался, что после появления романа в «Русском вестнике» он «испытал тогда впечатления, хотя разнородные, но одинаково тягостные». Он пишет: «Я замечал холодность, доходившую до негодования, во многих мне близких и симпатических людях; я получал поздравления, чуть не лобызания, от людей противного мне лагеря, от врагов. Меня это конфузило... огорчало; но совесть не упрекала меня: я хорошо знал, что я честно, и не только без предубеждения, но даже с сочувствием отнёсся к выведенному мною типу»¹. К этим строкам Тургенев делает такое примечание: «Позволю себе привести следующую выписку из моего дневника: “30-го июля, воскресенье. Часа полтора тому назад я кончил, наконец, свой роман... Не знаю, каков будет успех. “Современник”, вероятно, обольёт меня презрением за Базарова –

¹ Тургенев И. С. По поводу «Отцов и детей» / Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. – М.: Худож. лит., 1979. С. 320.

и не поверит, что во всё время писания я чувствовал к нему невольное влечение”»¹.

Приведённое признание можно использовать для анализа романа в двух аспектах.

Во-первых. Необходимо выяснить с учащимися вопросы:

– *Чем могло быть вызвано «презрение за Базарова», которого опасался Тургенев?*

– *Какие черты в характере героя, его поступки и помыслы могли вызвать неприятие тех, кто представлял демократическую художественную общественность, в частности, журнал «Современник»?*

Здесь уместно будет снова вернуться к моменту зарождения замысла романа, который возникает у И. С. Тургенева в августе 1860 года в небольшом приморском городке Вентноре, в Англии. Писатель никак не мог обрести внутренней гармонии после пережитого им разрыва с журналом «Современник». Внешне причиной стала статья Н. А. Добролюбова о романе «Накануне», с революционными выводами которой писатель был не согласен. Но было и другое, более глубинное. И. С. Тургенева смущали идеи «мужицкого демократизма Добролюбова и Чернышевского», звавших «Русь к топору», искавших для этой цели «новых людей». И зарождение замысла романа «Отцы и дети» можно понимать как своеобразную попытку поиска путей сближения с носителями идей революционности или, как минимум, исследовать психологию этих людей, осмыслить характер и направление их деятельности, художественно осветить тип людей, именовавших себя нигилистами, который уже начал зарождаться в русском обществе.

Такая лаконичная справка необходима для того, чтобы дать учащимся возможность посмотреть на главного героя романа Тургенева глазами демократов, близких к журналу «Современник» и в этом аспекте проанализировать то:

– *Какова роль Базарова в развитии основного конфликта романа. Тургенева «Отцы и дети»?*

Ответ на поставленный вопрос даёт возможность обратиться к тому, что Тургенев каждый своим произведением словно бы отвечал на запросы времени. Его заинтересованность событиями

¹ Тургенев И. С. По поводу «Отцов и детей». Там же.

ми и процессами в жизни России проявилась в стремлении к их анализу. Происходящее в романе «Отцы и дети» датировано 1859 годом, т. е. временем, когда на арену российской общественной жизни вышли образованные разночинцы, открыто заявившие о своих целях и задачах, предложивших свою программу развития страны. Евгений Базаров выступает в романе Тургенева как яркий представитель новой общественной силы («дети»), пришедшей на смену угасающей дворянской революционности («отцы»).

– *Можно ли рассказанную писателем историю назвать трагедией главного героя?*

Ответ на этот вопрос необходимо искать в сложности и противоречивости образа Базарова, в том числе и с учётом признания писателя в письме поэту К. К. Случевскому в апреле 1862 года: «Я хотел сделать из него лицо трагическое...»¹.

Есть необходимость проанализировать то, какие сомнения владеют героем, какие и как он переживает душевные травмы, выделить то, какие начала жизни он отвергает и какие исповедует. Обращение к названным аспектам раскроет перед учащимися теорию жизни Базарова, как крайне практичного человека, медика и нигилиста. В этой теории любовь понимается только как физиологическая потребность, а красота не что иное, как сочетание свойств организма. В этой теории отсутствует потребность в поэзии как пустом времяпрепровождении. Теория жизни Базарова не признаёт авторитетов – их заменяет своя практическая точка зрения. Такую аберрацию жизни можно определить как трагедию, ибо сама жизнь убедила героя в ущербности его практической теории

– *Отношения между Базаровым и Аркадием – это дружба «детей»?*

Можно проанализировать то, в чём схожи и чем принципиально отличаются два героя. Их дружба сомнительна или, как минимум вызывает ряд вопросов. Они принадлежат к одному поколению, но при этом очень разные, уже потому, что они изначально происходят из разных кругов общества. Один из

¹ И. С. Тургенев – К. К. Случевскому 14 (26) апреля 1862 г. / Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. V. – М.-Л.: Наука, 1966. С. 302. Письма. Т. V. – М. –Л.: Наука, 1966. С. 302.

них Аркадий – сын дворянина, выросший на том, что презирает и отрицает разночинец и нигилист Базаров. Он считает Аркадия мягкосердечным «баричем», размазнёй, а потому чужим: «Наша пыль тебе глаза выест, наша грязь тебя замарает, да ты и не дорос до нас, ты невольно любишь себя собою, тебе приятно самого себя бранить; а нам это скучно – нам других подавай! нам других ломать надо!»¹.

– В чём сущность конфликта между Базаровым и Павлом Петровичем? Можно ли этот конфликт определить как социальный? Почему?

Конфликт между Базаровым и Павлом Петровичем нельзя рассматривать как спор поколений, т. к. это столкновение двух социальных позиций, двух принципиально разных политических точек зрения. И дело не только в происхождении – они каждый по-своему понимают смысл жизни, а потому и образ жизни у них разный. У каждого из них своя эстетика жизни.

– Смерть Базарова – это случайность или закономерный итог его жизненного пути и понимания самой жизни?

Тот факт, что роман «Отцы и дети» заканчивается смертью главного героя, свидетельствует о том, что И. С. Тургенев почувствовал новые веяния в российской общественной жизни, увидел новых людей, которые были их олицетворением, однако у писателя не сложилось отчётливое представление о том, как конкретно будут действовать эти люди, каково их будущее. При этом автор романа не мог согласиться с тем односторонним пониманием жизни, которое демонстрирует Базаров, поэтому последний умирает молодым, не успев, по сути дела, ещё ничего сделать, но и не успев изменить практицизму своей позиции, прямоте неприятия господствующего образа жизни и даже сарказму по отношению к нему. Другое дело, что в его поведении появились своя доброта и своя мягкость по отношению к окружающим.

Во-вторых, данный факт биографии писателя (признание в том, что «во всё время писания» автор романа чувствовал к герою «невольное влечение») даёт возможность проанализировать то, с

¹ Тургенев И. С. Отцы и дети / Тургенев И. С. Собр. соч. в 12 т. Т. 3. — М.: Худож. лит., 1976. С. 314.

какими чувствами относится писатель к своему герою, какими настроениями проникнуты описания его внешности, поступков, размышлений, манеры говорить и т. п.

Снова обратимся к факту биографии писателя, связанному с зарождением замысла романа. В уже цитированном мемуарном очерке «По поводу “Отцов и детей”» И. С. Тургенев писал: «...В основании главной фигуры, Базарова, легла одна поразившая меня личность молодого провинциального врача. (Он умер незадолго до 1860 года.) В этом замечательном человеке воплотилось – на мои глаза – то едва народившееся, ещё бродившее начало, которое потом получило название нигилизма. Впечатление, произведённое на меня этой личностью, было очень сильно и в то же время не совсем ясно; я на первых порах, сам не мог хорошенько отдать себе в нём отчёта – и напряжённо прислушивался и приглядывался ко всему, что меня окружало, как бы желая проверить правдивость собственных ощущений. Меня смущал следующий факт: ни в одном произведении нашей литературы я даже намёка не встречал на то, что мне чудилось повсюду; поневоле возникало сомнение: уж не за призраком ли я гоняюсь?»¹

Воспринимая приведённое признание писателя как факт его биографии, можно продолжить анализ романа «Отцы и дети», основываясь на следующих вопросах:

– *Производит ли в романе главный герой впечатление «поразившей личности»? Если да, то чем конкретно?*

– *Можно ли и Базарова определить как «замечательную личность»? Если да, то какие есть к этому основания?*

– *Производит ли на современного читателя Базаров то сильное впечатление, которое произвёл на автора прототип его героя? С чем это (в случае любого ответа) связано?*

– *Осталась ли в романе та «неясность» впечатления от героя, которую испытывал писатель при общении с его прототипом? Если да, то что «неясного» в герое можно отметить?*

– *Можно ли утверждать, что образ Базарова выписан автором правдиво? Если да, в чём эта правдивость выражается?*

¹ Тургенев И. С. По поводу «Отцов и детей» / Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. – М.: Худож. лит., 1979. С. 319-320.

– Не производит ли Базаров впечатление, что это – не реальный человек, а призрак? Не считают ли его таковым другие герои романа?

В статье Тургенева упоминается «народившееся, ещё бродившее начало, которое потом получило название нигилизма», как основы мирозерцания героя. Последнее отмечено писателем неоднократно, в частности, в уже поминавшемся письме к поэту К. К. Случевскому: «...если он называется нигилистом, то надо читать: революционером»¹.

Приведённые замечания автора открывают возможности анализа одной из существенных сторон образа главного героя, связанной с его мировоззренческой позицией. Направление такого анализа может быть задано следующими вопросами:

– В чём суть того взгляда на мир, которого придерживались нигилисты? Есть ли в этом учении какое-либо рациональное зерно?

– Что в поведении Базарова, в его отношении к действительности, к окружающим его людям позволяет назвать его нигилистом?

– Кто из героев романа наиболее последовательно противопоставит нигилистическим идеям Базарова?

Работая над романом, в том числе в свете замечаний, высказанных писателями и редакторами, корреспондентами Тургенева, писатель замечал: «Что же касается до Одинцовой, то неясность впечатления, производимого этим характером, показывает мне, что и над ним надо ещё потрудиться»².

Приведённое признание писателя позволяет ввести в сферу анализа образ Одинцовой через работу с такими вопросами:

– Помогает ли образ Одинцовой более глубокому пониманию своеобразия характера главного героя? Если да, то какие новые важные подробности, особенности этого характера мы узнаём благодаря образу этой героини в романе?

¹ И. С. Тургенев – К. К. Случевскому 14 (26) апреля 1862 г. / Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. V. – М. -Л.: Наука, 1966. С. 302.

² И. С. Тургенев – П. В. Анненкову 29 октября (10 ноября) 1861 г. / Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. IV. – М. -Л.: Наука, 1966. С. 302.

– Способствует ли образ Одинцовой лучшему пониманию общего замысла романа И. С. Тургенева, его смыслового ядра? Если да, то чем?

– Какое впечатление производит героиня романа? Что главное можно выделить в этом впечатлении? Можно ли утверждать, что в том впечатлении, которое производит Одинцова, есть некая неясность? Если да, то с чем такая неясность связана?

В сентябре 1860 года Тургенев из Парижа написал П. В. Анненкову: «План моей новой повести готов до малейших подробностей – и я жажду за неё приняться»¹.

Признание писателя даёт возможность обратиться к анализу сюжетно-композиционных особенностей романа. Использовать для этого можно такие вопросы и задания:

– Какова хронология событий (план) романа «Отцы и дети»? О стремлении к какому изображению жизни свидетельствует такой план?

– Проанализируйте композицию романа «Отцы и дети». Какова её главная отличительная особенность?

– Должен ли план повести отличаться от плана романа? Если да то чем? Приведите соответствующие примеры.

Когда в февральском номере «Русского вестника» за 1862 год роман «Отцы и дети» был опубликован, то И. С. Тургенев был поражён той горячей полемикой, которая развернулась в обществе, обсуждавшем его новый произведение.

Критик журнала «Современник» М. А. Антонович утверждал, что «Отцы и дети» – это клевета на молодое поколение, а главный герой его – просто карикатура. Хотя Ф. М. Достоевский в это же время видел в романе Тургенева самое крупное произведение современной литературы.

В мартовском номере журнала «Русское слово» Д. И. Писарев опубликовал статью «Базаров», в которой утверждал: «Создавая Базарова, Тургенев хотел разбить его в прах и вместо того отдал ему полную дань справедливого уважения»².

¹ И. С. Тургенев – П. В. Анненкову 30 сентября (12 октября) 1860 г. Там же. С. 137.

² Писарев Д. И. Базаров / Д. И. Писарев. Литературная критика: В 3 т. Т. 1. Статьи 1859-1864 гг. – Л.: Худож. лит., 1981. С. 341.

В связи с этими и другими аналогичными свидетельствами полемики в русском обществе относительно романа «Отцы и дети» можно продолжить его анализ в таком направлении:

– Как и кем представлено «молодое поколение» в романе «Отцы и дети»?

– Какие черты образа молодого поколения в романе Тургенева могли дать современникам писателя основания видеть в этом образе клевету?

– Что карикатурного можно разглядеть сегодня в образе Базарова?

– Какие основания мог иметь Д. И. Писарев для утверждения, что Базарову писатель отдал «полную дань справедливого уважения»? Даёт ли текст романа доказательства справедливости этой мысли?

Главными на этом этапе анализа необходимо сделать вопросы, основанные на утверждении Ф. М. Достоевского:

– Каким, по каким признакам вы представляет себе «крупное произведение современности»?

– Отвечает ли этим признакам, требованиям роман «Отцы и дети»? Если да (нет), то почему?

В одном из писем П. В. Анненкову И. С. Тургенев размышлял: «Эта повесть попала в настоящий момент нашей жизни, словно масло в огонь... большая часть молодёжи на меня негодует; я даже имею смелость думать, что я принёс пользу... Самарин упрекает меня – в чём бы вы думали? В гражданской трусости: ему бы хотелось, чтобы я Базарова смешал с грязью; другие, напротив, ярятся на меня за то, что я будто оклеветал его – словом, хаос. Всё выяснится со временем»¹.

Это признание писателя можно использовать на завершающем этапе анализа, поставив перед учащимися такие вопросы:

– Как в романе «Отцы и дети» представлен «настоящий момент» жизни русского общества?

– В чём могла содержаться (содержалась) польза, которую, по мнению писателя, он принёс своим романом?

¹ Цит. по: Афанасьев В. В., Боголепов П. К. Тропа к Тургеневу: Документально-художественная книга о жизни и творчестве И. С. Тургенева. – М.: Дет. Лит., 1983. С. 48.

– Чем, какими общественно-политическими явлениями жизни общества могла быть вызвана такая разность в оценках и самого романа, и его главного героя?

– Выяснилось ли «со временем» то, к чему стремился И. С. Тургенев, каких идей придержививался, какое отношение к главному герою хотел выразить?

Возможные направления биографического анализа, разумеется, не исчерпываются только приведёнными и могут быть расширены за счёт обращения к другим фактам биографии писателя.

На более локальном материале может быть проведён биографический анализ лирического произведения, например, стихотворения Ф. И. Тютчева «Не знаю я, коснётся ль благодать...» (1857):

Не знаю я, коснётся ль благодать
Моей души болезненно-греховной,
Удастся ль ей воскреснуть и восстать.
Пройдёт ли обморок духовный?

Но если бы душа могла
Здесь, на земле, найти успокоенье,
Мне благодатью ты б была –
Ты, ты, моё земное провиденье!..¹

Перед текстом стихотворения есть замечание автора: «Для Вас (чтобы прочесть наедине)». Это было обращение к жене Э. Ф. Тютчевой, а само стихотворение является своеобразным извинением поэта перед ней. Вопросы, возникающие в связи с данным фактом биографии, могут быть такими:

– Есть ли в стихотворении Тютчева свидетельства тому, что оно предназначено для того, чтобы его «прочесть наедине»? Если да, то какие именно слова, обороты речи, образные средства?

– Какое настроение сообщает настроению тютчевского стихотворения его размер? Соответствует ли он тому, что вы понимаете под необходимостью «прочесть наедине»?

¹ Тютчев Ф. И. «Не знаю, я коснётся ль благодать...» / Тютчев Ф. И. Соч. в 2 т. Т. 1. – М.: Правда, 1980. С. 127.

– *Что сообщает тональности стихотворения перекрёстная рифмовка с чередованием мужской и женской рифмы?*

Известно, что супруга была так взволнована его признанием-извинением, что, не прочитав стихи, вложила в гербарий и обнаружила их только через 24 года (май 1875-го), через два года после смерти поэта.

Исследователь Г. И. Чулков пишет: «Знаменательно также стихотворение – «Не знаю я, коснётся ль благодать...» с таинственным подзаголовком – «Pour vous à déchiffrer toute seule» <...> Расшифровать до конца это стихотворение могла воистину одна только Эрнестина Фёдоровна Тютчева, и тайну этого стихотворения она унесла в могилу, но отчасти мы угадываем теперь эту тайну. Мы знаем теперь о любви Тютчева к иной женщине – это, по-видимому, и было тем событием, которое сделало отношения Тютчева к его жене противоречивыми и мучительными»¹.

Попробуем с учащимися представить то, *каким могло быть восприятие стихотворения, содержание которого стало известно адресату (Э. Ф. Тютчевой) только через 24 года после написания. Отличалось, по их мнению, это восприятие от того, которое могло быть в то время, когда женщина получила стихи от поэта?*

Возвратившись к первым двум вопросам анализа можно предложить учащимся ответить на вопрос о том, *есть ли какой-либо смысл или интерес в том, что стихотворение читали все желающие, если оно предназначалось к тому, чтобы «прочсть наедине. Возможно, в стихотворении есть какой-то общечеловеческий смысл, понятный всем, «в ком есть человеческое» (В. Г. Белинский) или оно всё-таки носит исключительно интимный характер?*

Мнение своё необходимо обосновать обращением к тексту стихотворения.

Писатель И. С. Аксаков писал Е. Ф. Тютчевой, дочери поэта: «Стихи эти замечательны не столько как стихи, сколько потому, что бросают луч света на сокровеннейшие, интимнейшие брожения его сердца к его жене...»²

¹ Чулков Г. И. Последняя любовь Тютчева. – М., 1928. С. 29-30.

² И. С. Аксаков – Е. Ф. Тютчевой от 8 июня 1875 / Цит. По: Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 149.

Утверждение И. С. Аксакова даёт возможность обратиться к учащимся с такими вопросами:

– *Можно ли и сегодня назвать эти стихи «замечательными»? Почему?*

– *Могут ли стихи быть «замечательны не только как стихи»? Если да, то как это утверждение необходимо понимать относительно «Не знаю я, коснётся ль благодать...»?*

Чуть ниже И. С. Аксаков замечает: «Но что особенно поразительно и захватывает сердце, это то обстоятельство, ...что она об этих русских стихах не имела никакого понятия... В 1851 г. ... она ещё не настолько знала по-русски, чтобы понимать русские стихи, да и не умела ещё разбирать русского писания Ф. И. ... Каков же был её сюрприз, её радость и скорбь отчаяния при чтении этого привета d'outre tombe (замогильного – *Ред.*), *такого* привета, такого признания её подвига жены, её дела любви!»¹

Основываясь на приведённом высказывании можно обратить внимание учащихся не своеобразие жанра стихотворения, поставив перед ними такие вопросы:

– *Чем стихотворение Тютчева могло вызвать «радость и скорбь отчаяния» у той, кому оно адресовано?*

– *Можно утверждать, что в стихотворении «Не знаю я, коснётся ль благодать...» есть «признание подвига» женщины? Если да, то в чём это признание можно отметить?*

– *К чему с точки зрения жанра ближе тютчевское стихотворение, к признанию или привету?*

– *Каков жанр стихотворения «Не знаю я, коснётся ль благодать...», в том числе и свете высказываний И. С. Аксакова?*

Снова обратившись к мнению И. С. Аксакова, можно продолжить анализ стихотворения в аспекте, определяемом следующими вопросами:

– *Для понимания стихотворения «Не знаю я, коснётся ль благодать...» нужно какое-то особое (хорошее!) знание русского языка? Если да, то с чем это связано?*

– *Какие особенности словарного состава или образной системы делают это стихотворение непонятным для тех, кто «не настолько» знает «по-русски, чтобы понимать русские стихи»?*

¹ Там же. С. 150.

Всего лишь один факт биографии поэта даёт возможность проанализировать его смысловое ядро и настроение.

Особый случай возможностей биографического анализа может быть рассмотрен на примере романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» (1957). В 1947 году Борис Пастернак признавался: «В области слова я более всего люблю прозу, а вот писал больше всего стихи. Стихотворение относительно прозы – это то же, что этюд относительно картины. Поэзия мне представляется большим литературным этюдником»¹.

Приведённые слова предваряли чтение первых глав романа «Доктор Живаго» в одном из московских домов.

Признание писателя весьма примечательно и даёт возможность обратиться к важному аспекту анализа романа. Для начала можно провести небольшую беседу о том, чем, по мнению учащихся, отличается картина от этюда к ней. Далее можно поставить их перед вопросом о том, какие из известных им стихотворений Пастернака можно определить в качестве этюдов к роману «Доктор Живаго». Такая работа может рассматриваться и как одно из продолжений подведения итогов изучения лирики поэта.

Можно ли рассматривать в качестве «этюдов» к роману «Доктор Живаго», к примеру, такие стихотворения, как «Февраль. Достать чернил и плакать...» (1912) или «Все наденут сегодня пальто...» (1913, 1928), «Встав из грохочущего ромба...» (1913, 1928) или «Июльская гроза» (1915), «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...» (1917) или «Русская революция» (1917), «Маргарита» или «Рояль дрожащий пену с губ оближет...», «Определение поэзии» (1919) или «Определение творчества» (1919). Могут ли рассматриваться в качестве этюдника романа стихи книги «Когда разгуляется» (1959) с её загадочным эпиграфом из Марселя Пруста: «Книга – это большое кладбище, где на многих плитах уже не прочесть стёршиеся имена». Например, такие, как «Во всём мне хочется дойти...» или «Быть знаменитым некрасиво...», «Первый снег» (1956) или какие-либо другие, по выбору учащихся. Главное заключается в том, чтобы при сопоставлении содержания ро-

¹ Цит. по: Чуковская Л. К. Борис Пастернак / Чуковская Л. К. Соч.: В 2. Т.: Публицистика; отрывки из дневника; открытые письма и др. – М.: Издательство «Арт-Флекс», 2001. С. 396.

мана и лирических произведений учащиеся смогли найти общее в том, что можно определить как смысловое ядро и идейная направленность разных текстов.

В качестве самостоятельной работы можно предложить учащимся составить сборник лирических произведений Б. Пастернака, в которых, по их мнению, наиболее полно и последовательно отражены, представлены основные мотивы или темы романа «Доктор Живаго».

Рассказывая об истории создания романа, учитель обычно упоминает о том, что он был начат зимой 1945/1946 года. Драматург А. Гладков, встретивший Пастернака 31 декабря 1945 года, услышал от него: «Я пишу роман о людях, которые могли бы быть представителями моей школы – если бы у меня такая была...»¹

Здесь можно снова вернуться к лирике поэта, чтобы:

- *во-первых, выяснить, что учащиеся знают о той поэтической школе, которой принадлежал сам поэт;*

- *во-вторых, попытаться определить место заглавного героя романа как поэта среди поэтических школ и направлений первой половины XX века в русской поэзии.*

Последнее задание может быть сквозным – на весь период изучения романа или может выполняться в форме краткосрочного проекта.

Логично будет обратить внимание учащихся на то, что работа над романом была напряжённой и интенсивной.

В письме к Н. Я. Мандельштам (вдове поэта) в январе 1946 года читаем: «У меня сейчас есть возможность поработать месяца три над чем-нибудь совершенно своим, не думая о хлебе насущном, я хочу написать прозу всей нашей жизни *от Блока* до нынешней войны, по возможности, в 10-12 главах, не больше, можете себе представить, как торопливо я работаю и как боюсь, что может что-нибудь случиться до окончания работы!..»²

¹ Гладков А. К. Встречи с Пастернаком (Из воспоминаний) / Гладков А. К. Поздние вечера: Воспоминания, статьи, заметки. – М.: Сов. писатель, 1986. С. 150.

² Б. Л. Пастернак – Н. Я. Мандельштам 26 января 1946 г. / Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5.: Письма. – М.: Худож. лит., 1992. С. 448.

Или в другом письме: «Я, как угорелый, пишу большое повествование в прозе, охватывавшее годы нашей жизни от Мусагета до последней войны <...> с жизненными событиями и драмами, ближе к сути, к *миру Блока*»¹. Принципиально важно, что в строках, свидетельствующих о формировании авторского замысла романа (и примеров тому значительно больше, нежели мы привели), неизменно упоминается имя Блока, причём не просто в плане временного охвата событий, а в аспекте идейного содержания («ближе к сути, к *миру Блока*»). В связи с этим можно поставить перед учащимися вопросы:

– *Как, в каких произведениях лирики Пастернака раскрыто понимание того, что такое «суть»?*

– *Как понимает автор романа сущность того, что такое «суть»? Сопоставимо ли это понимание с тем, какой видел «суть» лирический герой поэта? Если да, то в чём?*

Материал для биографического анализа есть и в истории того, как автор пришёл к окончательному названию романа.

Первоначально он назывался «Смерти не будет», а в одном из писем октября 1946 года писатель замечает: «... я начал писать роман в прозе “Мальчики и девочки”, который в десяти главах должен охватить сорокалетие 1902-1946 годов... Ко мне полностью вернулось чувство счастья».

Предполагалось также название «На рубеже».

Анализ может быть продолжен в следующем направлении. Во-первых, можно поставить перед учащимися задачу проанализировать то, насколько правомерным было бы сегодня, т. е. в окончательном варианте первое из названий романа («Смерти не будет»). Однако самое главное заключается в том, чтобы учащиеся самостоятельно ответили на вопрос о том, *сохранилась ли идея или мотив, может быть, сюжетная линия, которые можно определить как «смерти не будет», в романе «Доктор Живаго». И, если да, то в чём, в каких образах и сюжетных поворотах, мыслях героя (героев).*

Во-вторых. Необходимо проанализировать то, *насколько правомерным, приемлемым является название «Мальчики и девочки». В чём заключается возможная логика такого названия романа?*

¹ Б. Л. Пастернак – С. Н. Дурылину 27 января 1946 г. / Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3.: Доктор Живаго. – М.: Худож. лит., 1990. С. 651.

Как можно (нужно) понимать смысл заглавия «Мальчики и девочки» относительно романа в том виде, как есть на сегодняшний день – как оппозицию (противопоставление) или как позицию (единство).

В третьих. Можно поставить перед учащимися задачу проанализировать то, насколько логично было назвать роман «На рубеже». О каком рубеже в данном случае идёт (может идти) речь? Сохранилась идея «рубежности» в окончательном варианте романа? Если да, то в каком виде, в каких образах и сюжетных линиях?

Предлагаемые формы работы могут выполняться не обязательно всем классом, можно создать три группы, каждая из которых будет анализировать свой вариант предполагавшегося названия романа «Доктор Живаго».

Работа над романом была завершена зимой 1955/1956 года, а стихи главного героя, Юрия Андреевича Живаго, были опубликованы как отдельный цикл уже в апреле 1954 года. Во вступительной заметке к публикации Борис Пастернак пояснял: «Герой – Юрий Андреевич Живаго, врач, мыслящий, с поисками, творческой и художественной складки, умирает в 1929 году, после него остаются записки и среди других бумаг написанные в молодые годы отдельные стихи... которые во всей совокупности составят последнюю, заключительную главу романа»¹.

Приведённое авторское пояснение даёт возможность обратиться к образу заглавного героя романа. Анализ может быть основан на следующих вопросах:

– Как проявляется в поведении Юрия Андреевича Живаго тот факт, что он – врач? Профессия героя каким-то образом влияет на его жизненную позицию, на выбор решений в простых и сложных жизненных ситуациях, на определение своего отношения к происходящим процессам, событиям?

– Проявляется ли, к примеру, то, что Юрий Живаго врач по профессии в его понимании таких событий, как революция или гражданская война, в поисках своего места в новой жизненной реальности, в отношении к женщине?

¹ Пастернак Б. Л. Стихи из романа из романа в прозе «Доктор Живаго» // Знамя. – 1954. – № 4. С. 24.

Своё понимание этого вопросов необходимо подтвердить конкретными примерами из текста романа.

– *Какие особенности и принципы жизненной позиции героя, поступки и мотивы поведения свидетельствуют о том, что герой романа – человек «мыслящий, с поисками, творческой и художественной складки»?*

– *Делает ли жизнь заглавного героя романа тот факт, что он человек «мыслящий», более простой или наоборот более сложной?*

Любой ответ на последний вопрос требует обоснования, основанного не тексте романа.

Какую роль в общем содержании «Доктора Живаго» и в его идейной направленности выполняют стихи, «написанные в молодые годы», которые являются последней, заключительной главой романа?

На родине история романа Б. Пастернака как-то сразу не сложилась. Роман был передан в редакцию журнала «Новый мир», где его определили как «политический», увидев в нём, прежде всего, следующее: «Дух Вашего романа – дух неприятия социалистической революции», «злобность кривды», «внутренней ненависти к революции хватило бы на двух Деникиных» (здесь имелся в виду главный герой). В отзыве редакции отмечалось, что роман – это «апология предательства», что в нём властвуют «гипертрофированный до невероятных размеров индивидуализм» и «претензия на мессианство», что книга являет собой «глубокое противоречие со всей традицией русской литературы».

Не была обойдена и художественная сторона романа: «Много откровенно слабых страниц, лишённых жизни, иссушенных дидактикой». Пастернак предлагал свой роман и журналу «Знамя», но реакция была идентичной.

В отзыве редакции журнала «Новый мир» есть несколько принципиально важных положений относительно рассматриваемого нами вида анализа. Этот отзыв даёт возможность обратить внимание учащихся на необходимость решения нескольких проблем, заключённых в таких вопросах:

– *Можно ли согласиться тем, что дух романа «Доктор Живаго» – это «дух неприятия социалистической революции»?*

– *Что в окружающей действительности не могут принять герой романа и его автор? С чем такое неприятие для них связано?*

– *Что в романе могло вызвать у редакторов советского журнала представление о том, что в нём присутствует «злобность кривды»? Можно ли вообще определить этот роман как злой? Почему?*

– *Дает ли содержание романа основания для утверждения, что в нём присутствует «внутренняя ненависть к революции»? Если да, то как это конкретно проявляется в тексте?*

– *Можно ли в романе Б. Пастернака видеть «апологию предательства»? Если да, то кто и что в нём предаёт (или предают)?*

– *Дает ли роман основания для утверждения, что для его автора характерны «гипертрофированный до невероятных размеров индивидуализм» и «претензия на мессианство»?*

Ответы на предлагаемые выше вопросы позволяют обратить внимание на идейное содержание романа, дополнить анализ образа заглавного героя.

Значимым для понимания творческой манеры писателя может стать выяснение вопроса о том, как понимают, какими видят учащиеся произведения, страницы которых «иссушены дидактикой», в которых «много откровенно слабых страниц, лишенных жизни». Можно ли отнести к таковым роман «Доктор Живаго»?

Логично будет сделать достоянием учащихся информацию о том, что в мае 1956 года в гостях у писателя побывал член компартии Италии, представитель одного из крупнейших итальянских издательств Серджио Д'Анжело, который заинтересовался романом и предложил опубликовать его за границей.

В ноябре 1957 года роман вышел на итальянском языке и в течение двух лет был переведён ещё на 24 языка, появились издания и на русском языке, но только за границей.

23 октября 1958 года Шведская академия словесности и языкознания объявила о присуждении Борису Пастернаку Нобелевской премии «за выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и на традиционном поприще великой русской прозы», «за значительный вклад как в современную лирику, так и в область великих традиций русских прозаиков».

Так оценил мир поэзию и прозу Бориса Пастернака.

А на родине реакция была иной. Уже 28 октября в «Литературной газете» появилось постановление «О действиях члена Союза писателей СССР Б. Л. Пастернака, не совместимых со званием советского писателя», в котором отмечалось: «... Роман “Доктор Живаго”... обнаруживает только непомерное самомнение автора при нищете мысли, является воплем перепуганного обывателя... Учитывая политическое и моральное падение Б. Пастернака, его предательство по отношению к советскому народу, к делу социализма, мира, прогресса, оплаченное Нобелевской премией в интересах разжигания холодной войны... Лишают Б. Пастернака звания советского писателя и исключают его из числа членов Союза писателей СССР».

Только в 1987 году Борис Пастернак был посмертно восстановлен в рядах СП СССР.

Писатель Вениамин Каверин вспоминал: «Пастернак был предан всенародному проклятию вопреки тому, что никто (кроме редакции “Нового мира”) не читал его роман и, следовательно, не мог судить о нем объективно. Слова “всенародное проклятие” звучат почти риторически. На деле же риторикой и не пахло. На тысячах собраний, не только писательских, в сотнях городов он был объявлен иудой, человеконенавистником, циником, пасквилянтом, клеветником, изменником, предателем, отщепенцем, внутренним эмигрантом. Его ругали озлобленной шавкой, лягушкой в болоте»¹. Близкий Пастернаку человек Ольга Ивинская вспоминала, что на писателя со всех сторон надвигались «какие-то ужасы»: «... Стало уже страшно: погромные письма, студенческая демонстрация, слухи о возможном разгроме дачи, грязная ругань Семичастного с угрозами выгнать “в капиталистический рай” – всё это устрашало, заставляло призадуматься. А я просто боялась за жизнь Б. Л.»².

На самом деле, было отчего испугаться и ждать непоправимого, если первый секретарь ЦК ВЛКСМ, выступая на пленуме, говорил: «Паршивую овцу мы имеем в лице Пастернака... взял и

¹ Каверин В. А. Б. Л. Пастернак / Эпилог. — М.: Вагриус, 2006. С. 412.

² Ивинская О. В. В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком. Воспоминания. — Вильнюс, Изд-во Союза писателей Литвы, 1991. С. 173.

плюнул в лицо народу... Свинья не сделает того, что он сделал... Он нагадил там, где ел... Пусть он стал бы действительным эмигрантом и пусть бы отправился в свой капиталистический рай...»

Не менее выразительны и «образны» были выступления писателей, клеймивших Пастернака за его роман и полученную Нобелевскую премию. Их было много...

«Доктор Живаго» – не столько политический, сколько философский роман. Его философия – это философия свободной личности, протестующей против любого насилия и, в первую очередь, против насилия над душами человеческими. В одном из эпизодов финала романа главный герой говорит: «В наше время очень участились микроскопические формы сердечных излиятий. Они не все смертельны. В некоторых случаях люди выживают. Это болезнь новейшего времени. Я думаю, что её причины нравственного порядка. От огромного большинства из нас требуют постоянного, в систему возведённого криводушия. Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь; распинаться перед тем, чего не любишь, радоваться тому, что приносит тебе несчастье. Наша нервная система не пустой звук, не выдумка. Она – состоящее из волокон физическое тело. Наша душа занимает место в пространстве и помешается в нас, как зубы во рту. Её нельзя без конца насиловать безнаказанно»¹.

Юрий Живаго скажет эти слова, когда жить ему останется немного, когда он уже на себе в полной мере ощутит, что такое насилие, вызванное революцией, гражданской войной, народившимся авторитаризмом, когда он уже ощутит и познает дух казарменного бытия, нивелирующего всё индивидуальное, самобытное, низводящего всё многоцветие и многообразие жизни до лозунгов, формул и громких фраз о величии социалистических идеалов.

На этом этапе перед учащимися ставится задача *найти в тексте романа и проанализировать те эпизоды, в которых герой вынужден криводушничать, «проявлять себя противно тому», что он чувствует, «распинаться перед тем, чего» он не любит, «радоваться тому, что приносит» ему несчастье.*

¹ Пастернак Б. Л. Доктор Живаго / Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. – М.: Худож. лит., 1990. С. 476.

Если организовать работу в группах (возможно, это будет домашним заданием), то сформулированная выше задача может быть поставлена перед первой. А вторая группа получает задание найти в биографии самого Б. Л. Пастернака факты, свидетельствующие о том, что и ему в своей жизни приходилось *криводушничать*, «*проявлять себя противно тому*», что он чувствовал, «*распинаться перед тем, чего*» он не любил, «*радоваться тому, что приносило*» ему несчастье.

Юрий Андреевич Живаго – это интеллигент: по складу характера, по образу жизни, по мирной профессии врача. Поэтому, даже попав в водоворот первой мировой, а затем и гражданской войны, участвуя в них, он остаётся противником любого насилия, остаётся человеком, готовым прийти на помощь другому, независимо от того, в каком стане, в каком лагере находится нуждающийся в помощи. Такое поведение для него естественно и обычно как сама жизнь. Не случайна и фамилия героя, однокоренная со словом «жизнь», которое, в свою очередь, вмещает в себя и природу, и историю, и искусство, и культуру, и христианство... Все эти и другие аспекты человеческой жизни волнуют писателя и его героя.

Доктор Живаго видит народные беды и боли, осознаёт неизбежность революции и встречает её сочувственно, называет «великолепной хирургией». Затем он начинает замечать, что революцию интересуется не человек, а некая масса, стадо человеческое, чего он уже принять не может, ибо: «всякая стадность – прибежище неударённости». А перед нами – талантливый, одарённый человек.

В ходе анализа текста романа учащимся необходимо найти в нём подтверждение справедливости предложенной выше характеристики и решить вопрос о том, насколько эта характеристика может быть применена к самому автору романа.

Проведённый выше анализ вполне логично завершить обращением к мнению литературоведа Д. С. Лихачева, который писал о романе: «Перед нами род автобиографии самого Б. Л. Пастернака, – автобиографии, в которой удивительным образом нет внешних фактов, совпадающих с реальной жизнью автора. И, тем не

менее автор (Пастернак) как бы пишет за другого о самом себе. Это духовная биография Пастернака, сбивающая неопытного читателя своим тяготением к лирической поэзии.

Реальная биография Бориса Леонидовича не дала бы ему возможности высказать до конца всю тяжесть своего положения между лагерями в революции, что так замечательно показано им в сцене сражения между партизанами и белыми...»¹.

Необходимо дать учащимся возможность поразмышлять над тем, что такое «духовная биография», в чём её отличие от обычной. Здесь им придётся вспомнить и о том, что Пастернак хотел написать роман, «ближе к сути, к миру Блока», что это должен быть роман о представителях его школы, если бы у него такая была и т. д.

В своих размышлениях Д. С. Лихачёв замечает: «<...> Юрий Андреевич Живаго и есть лирический герой Пастернака, который и в прозе остаётся лириком»².

И в самом деле: Юрий Андреевич Живаго – поэт, как и Пастернак. Его стихи составляют целую главу романа, многие страницы «Доктора Живаго» посвящены тому, как рождается поэзия, как возникает стихотворение.

Необходимо предложить учащимся найти и перечитать эпизоды романа, повествующие о моменте рождения стихотворений, о моменте творчества в жизни главного героя, обратив при этом особое внимание на то, как протекает процесс творчества, что служит его истоками, движущей силой. К примеру, эпизод, начинающихся словами: «Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью, тишина. Свет лампы спокойной желтизною падал на белые листы бумаги и золотистым бликом плавал на поверхности чернил внутри чернильницы. За окном голубела зимняя морозная ночь...»³

Описание процесса творчества в романе можно сравнить с тем, как этот процесс представлен в лирике, к примеру, в таких стихах, как «Февраль. Достать чернил и плакать...» и «Сестра моя – жизнь

¹ Лихачёв Д. С. Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. – 1988. – № 1. С. 5.

² Лихачёв Д. С. Там же. С. 7.

³ Пастернак Б. Л. Доктор Живаго / Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. – М.: Худож. лит., 1990. С. 430.

и сегодня в разливе...» «Определение поэзии» (1919) и «Определение творчества», «Во всём мне хочется дойти...» или «Быть знаменитым некрасиво...», «Первый снег» (1956) и в каких-либо других, известных учащимся.

Завершение анализа может быть связано с размышлениями учителя и учащихся о том, что роман «Доктор Живаго» Борис Пастернак считал главным делом своей жизни, роман, который стал причиной невероятной травли писателя. Пастернак был вынужден даже отказаться от Нобелевской премии, но в 1959 году он написал стихотворение, в котором признался, что не раскаивается в написанном, а главное – в нём он высказал твёрдую уверенность в том, что силы добра и свободы в конце концов одолеют силы «подлости и злобы»:

Я пропал, как зверь в загоне.

Где-то люди, воля, свет,

А за мною шум погони,

Мне наружу ходу нет.

Тёмный лес и берег пруда,

Ели сваленной бревно.

Путь отрезан отовсюду.

Будь что будет, всё равно.

Что же сделал я за пакость,

Я убийца и злодей?

Я весь мир заставил плакать

Над красой земли моей,

Но и так, почти у гроба,

Верю я, придёт пора –

Силу подлости и злобы

Одолеет дух добра.¹

Таким в общих чертах может быть биографический анализ художественного текста.

¹ Пастернак Б. Л. Нобелевская премия / Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1989. С. 128.

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Семиотика – это наука о знаках, а последние имеют повсеместное значение: любой предмет или явление представляет собой знаковую структуру, будь то математика или история, химия или биология, язык или художественное произведение (музыкальное, литературное архитектурное и т. п.). Понимающий сущность этой категории учащийся способен к схематизации материала любого характера, к пониманию главного в анализируемом явлении или предмете.

Представления учащихся о категории *знак* должны быть основаны на том, что:

- весь окружающий человека мир есть знаковая система;
- знак есть совокупность *означающего* и *означаемого* (*значения*), своеобразный заменитель означаемого (предмета, явления, свойства, процесса и др.), его чувственно-предметный представитель, носитель некоей информации о нём. Мы слышим слова «стул», «стол», «звон» и понимаем, о чём идёт речь, хотя не видим в данный момент эти предметы и не слышим характерный звук, как в последнем примере. Здесь роль знака выполняют слова.

Есть своя специфика понимания знака, его «бытования» в литературном произведении. К примеру, нет таких знаков, как «стол» или «звон», когда мы имеем дело со словами, т. е. слово, как таковое, когда речь идёт о художественном тексте, ещё не знак. Оно становится знаком, будучи включённым в ту информационную систему, которую мы определяем как художественный текст. Поэтому просто «стол» или просто «звон» ещё не знаки. Они становятся знаками, попадая в конкретный текст, становясь его частью, его смыслом. И тогда стол у Г. Р. Державина становится местом угощения, но не для всех:

За стол с собою не пущу
Надменных, злых, неблагодарных;
Моей трапёзой угощу
Правдивых, честных, благодетельных...¹

¹ Державин Г. Р. Праведный судья / Державин Г. Р. Соч.: Стихотворения; Записки; Письма. – Л.: Худож. лит., 1987. С. 34.

А в оде «На смерть князя Мещерского» стол становится знаком того, насколько переменчива жизнь:

Где стол был яств, там гроб стоит...¹

В «Евгении Онегине» стол в доме Лариных выступает знаком домашнего покоя и размеренности жизни:

Смеркалось; на столе блистая
Шипел вечерний самовар...²

В другом случае стол у Пушкина выступает как место, добрых друзей:

Блажен, кто с добрыми друзьями
Сидит до ночи за столом...³

Похожую роль, но с иными смысловыми оттенками выполняет стол в его же стихотворении «Весёлый пир»:

Я люблю вечерний пир,
Где веселье председатель,
А свобода, мой кумир,
За столом законодатель...⁴

В одной из элегий К. Н. Батюшкова стол выступает той единицей пространства, которая свидетельствует о достатке сельской жизни:

И стол был отягчён избытком сельских брашен...⁵

У М. Лермонтова в стихотворении «Весёлый час» (сам стих предваряется одним важным авторским уточнением: «*Стихи в оригинале найдены во Франции на стенах одной государственной темницы*») встречаем стол, выполняющий иную знаковую функцию:

Пред мной отличный стол.
И шаткий и старинный;
И музыкой ослиной
Скрипит повсюду пол...⁶

¹ Там же. С. 77.

² Пушкин А. С. Евгений Онегин / Пушкин А. С. Избр. соч.: В 2 т. Т. 1. – М.: Худож. лит., 1980. С. 60.

³ Пушкин А. С. <Из письма кн. П. А. Вяземскому> / Там же. С.25.

⁴ Пушкин А. С. Весёлый пир / Там же. С.40.

⁵ Батюшков К. Н. Тибуллова элегия XI / Батюшков К. Н. Соч.: В 2-х т. Т. 1. – М.: Худож. лит., 1989. С. 181.

⁶ Лермонтов М. Ю. Весёлый час / Лермонтов М. Ю. Соч.: 2 т. Т. 1. – М.: Правда, 1988. С. 120.

Стол М. Цветаевой выступает в качестве участника, части творческого процесса:

Мой письменный верный стол!
Спасибо, за то, что шёл
Со мною по всем путям,
Меня охранял – как шрам¹.

В культуре XIX – начала XX века звон чаще всего выступает с определением и мыслится как «колокольный»:

Вдруг раздался неожиданный звон:
Колокол грянул из церкви соседней...²

Или:

Мечтой утраченного рая;
И в отдаленьи замирая,
Смолкает колокола звон³.

Звон может выступать знаком того, например, как заканчивается нереальность сна и начинается реальность жизни, как открытое пространство дороги сменяется замкнутостью кельи и камеры:

Минутное веселье!
Двух колоколов звон:
Она проснулась в келье;
В тюрьме проснулся он⁴.

Это может быть звон копыт, который выполняет роль знака, свидетельствующего о движении:

На пыльный путь ракиты гнутся,
Стал ярче спешный звон подков⁵,

¹ Цветаева М. И. Стол / Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1990. С. 432.

² Апухтин А. Н. О цыганах / Апухтин А. Н. Полн. собр. стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1991. С. 185.

³ Бальмонт К. Д. Колокольный звон / Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. – М.: Правда, 1991. С. 331.

⁴ Жуковский В. А. Счастье во сне / Жуковский В. А. Соч.: в 3 т. Т. 1 – М.: Худож. лит., 1980. С. 100.

⁵ Анненский И. Ф. Майская гроза / Анненский И. Ф. Стихотворения. Трагедии. – Л.: Сов. писатель, 1991. С. 183.

Или опять-таки может выступать в качестве знака, свидетельствующего о движении, но другого характера:

Качание веток задетых
И шпор твоих лёгонький звон¹.

Это может быть звон бубенчиков как свидетельство праздничного времени:

И стройных жниц короткие подолы,
Как флаги в праздник, по ветру летят.
Теперь бы звон бубенчиков весёлых,
Сквозь пыльные ресницы долгий взгляд².

Может быть даже знаком внутреннего напряжения, волнения, доводящего кровь до звона:

И на что мне божественный слух совы,
Различающий крови звон?³

А у А. Белого:

Моя любовь – призывно-грустный звон,
что зазвучит и улетит куда-то, –
неясно-милый сон,
уж виданный когда-то⁴.

У символистов часто встречается «нездешний» звон, как знак некоего потустороннего, таинственного мира:

В её ушах – нездешний, странный звон:
То кости лязгают о кости⁵.

Русская поэзия знает и «вальса легкий звон» (А. Блок), и «непрерывный звон кузнечиков бессонных», и звон щеглов, «стеклянный, неживой» (И. Бунин), и «звон воздушных струн» (З. Гиппиус), и «звон истлевших цимбал» (Н. Гумилёв), и «звон надломленной осоки» (С. Есенин), и ещё многое многое другое.

¹ Ахматова А. А. «По твёрдому гребню сугроба...» / Ахматова А. А. Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. – М.: Правда, 1990. С. 139.

² Ахматова А. А. «Я слышу иволги всегда печальный голос...». Там же. С. 136.

³ Багрицкий Э. Г. Ночь / Багрицкий Э. Г. Стихотворения и поэмы. – М.: Моск. рабочий, 1984. С. 167

⁴ Белый А. Мои слова / Белый А. Соч.: В 2 т. Т.1. – М.: Худож. лит., 1990. С. 87.

⁵ Блок А. А. «Как тяжело мертвецу среди людей...» / Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Т.3. – М.: Правда, 1971. С. 24.

Уже приведённые выше примеры свидетельствуют о том, что общность между знаками, как элементами художественной структуры, заключается не в них самих (*стол* или *звон*), а в том, как они организованы в конкретном высказывании, и, вследствие чего, какую роль в этом высказывании они выполняют.

Главное в знаке то, без чего нет знака, не вещественность (*стола* или *звона*), а значение, которое привносится с текст через него. Поэтому знак можно определить ещё и как неразрывное единство значения и его проявления. Значение – важнейшая категория *семиотики*, науки о знаках и знаковых системах.

Определить *значение* непросто, учитывая его масштабность, *многоаспектность* и *полифункциональность*. Чтение литературных произведений, их анализ являются лучшим тому свидетельством.

В чем причина сложности?

В первую очередь, в том, что, как мы видели на примерах, есть значение знака «вообще» и значение знака «в контексте», к примеру, разговорного диалога, литературного произведения, журналистского репортажа. Значение «вообще» – понятие бедное по содержанию, так как всегда имеется в виду значение как нечто единое, вне конкретности нахождения или проявления. В качестве значения «вообще» Ю. М. Лотман приводил знак «голый человек». В значении «вообще» он этот знак нейтрален. Но если имеется в виду голый человек в общественном собрании, в аудитории, например, то это одно значение, а в бане – другое, в мастерской живописца – третье и т. д.

Текст художественного произведения – это замкнутая знаковая структура. Поэтому механизм анализа сводится, по сути дела, к тому, чтобы:

- найти знаки,
- определить характер их группировки: со- и противопоставление,
- выявить значение как отдельных знаков, так и их группировки.

Для примера приведём семиотический анализ стихотворения Александра Блока «*Ночь, улица, фонарь, аптека...*» (1912).

Анализ начинаем с того, что выясняем:

– *Какие знаки создают картину мира в этом стихотворении?*

– *Какие из них имеют отношение к тому, что мы называем категориями картины мира?*

Учащиеся без труда определяют, что это знаки, называющие единицы времени (ночь) и пространства (улица, фонарь, аптека, канал). Далее ставится задача выяснить то, *каков характер бытовая отмеченных ими знаков в тексте.*

Через обращение к тексту выясняем, что это стихотворение интересно своими повторами знаков. Данные в небольшом по объёму стихотворении, они создают *кольцо*, которое является знаком замкнутого пространства. Улица, фонарь, аптека – это знаки единиц пространства: большого, открытого (*улица*), маленького, точечного (*фонарь*) и среднего как части улицы (*аптека*). Эти же знаки создают пространство и во второй строфе, в финале стихотворения, и внешне пространства стало больше – в нём появился *канал*. Однако количественное увеличение единиц пространства никак не улучшает его качества: у канала «ледяная рябь». Более того, пространство уже не просто замкнуто – оно уменьшается, сужается. Изменив последовательность повторяющихся знаков во второй строфе, поэт ступенчато сводит жизненное пространство к точке.

Можно предложить учащимся нарисовать простую схему, которая отражает то как меняется, движется пространство в первой и во второй строфе. Схема окажется такой:

В первой строфе было:

улица > фонарь < аптека

Во второй стало:

канал > аптека < улица > фонарь

Такая замкнутость конструируется как в *пространственном*, так и во *временном* отношениях. Время в тексте обозначено только одним знаком: *ночь*. Кстати именно *ночь* как время суток позволяет характеризовать фонарь как точечное пространство: в темноте ночи фонарь освещает очень ограниченное, точечное пространство. Сама *ночь* в культурном сознании существует как оппозиция дню, и знаковый повтор сообщает содержание, по которому в ближайшие «четверть века» день не наступит. Содержа-

ние выходит за пределы одной конкретной пространственно-временной ситуации, за которой наблюдает лирический герой Блока. Оно становится картиной жизни человека вообще.

На следующем этапе необходимо предложить учащимся найти в тексте лексические и синтаксические (по типу предложений) повторы. Результатом поиска станет вывод о том, что эти повторы создают в конечном итоге повтор ситуативный. Рамочная конструкция повторов позволяет замкнуть время само на себя, лишить его привычного течения. Время утрачивает свойство поступательного движения, останавливается на мёртвой точке. Повтор создаёт возможность бесконечной серии дублей одного и того же времени суток – ночи. Повторяемость задана самим текстом: «И повторится всё, как встарь...». Пространство «страшного мира», сужаясь, давит на человека, лишает его жизнь какой-либо перспективы.

Таким является восприятие мира и человека в нём Александром Блоком в начале 10-х годов XX века.

Приведём пример семиотического анализа стихотворения А. Блока «**О, весна без конца и без краю...**» (1907).

Стихотворение открывает цикл «Заключение огнём и мраком», состоящий из 11 стихотворений. Циклу предпослан эпиграф из «Благодарности» М. Ю. Лермонтова:

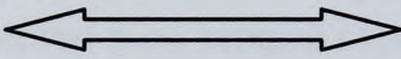
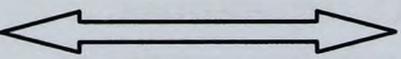
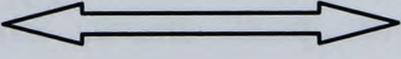
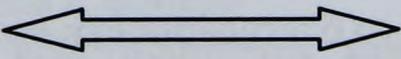
За всё, за всё тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слёз, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растроченный в пустыне.

Эпиграф выполняет роль знака, который свидетельствует о том, насколько близкой оказалась позиция лирического героя М. Ю. Лермонтова в его благодарности «за всё», даже «месть врагов и клевету друзей». Строки эпиграфа переосмыслены Блоком в стихах всего цикла и, в первую очередь, в стихотворении «О, весна без конца и без краю...» При этом Блок отказывается от иронического смысла лермонтовской благодарности «не принявшему» его миру, о чём свидетельствует отказ от включения в эпиграф двух последних стихов «Благодарности»:

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я ещё благодарил.

Стихотворение Блока проникнуто оптимизмом, полнотой жизнеощущения, в нём нет и намёка на какую бы то ни было иронию. Идейное содержание создаётся за счёт того, что всё стихотворение построено как стремление находящиеся в оппозиции (противопоставлении) знаки привести к позиции.

Узнавание и приятие жизни заявлены в первой строфе, которую можно воспринимать как своеобразную декларацию, подтверждением и обоснованием которой выступает весь последующий текст. На первом этапе учащиеся получают задание найти в тексте знаки, которые по логике должны находиться в оппозиции. В ходе работы выявляются такие оппозиционные пары:

неудача		удача
плач		смех
взоры (воспалённые)		весна (раздражала)
пустынные веси		колодцы земных городов
простор поднебесий		томления рабьих трудов
змеиные кудри		имя бога
ненавидя, кляня		любя

На втором этапе перед учащимися ставится задача проанализировать то, *какими языковыми, образными средствами поэт стремится привести оппозиции к позициям.*

В ходе анализа выясняем, что поэт использует глаголы, существительные, прилагательные. Так во второй строфе удача и неудача сводятся к позиции глаголом «принимаю» и существитель-

ным «привет». В этой же строфе «область плача» и «тайна смеха» вводятся в позиционные отношения благодаря прилагательному «позорное», взятому с частицей «нет». В третьей строфе «воспалённые взоры» и «раздражающая» их весна становятся позицией снова благодаря глаголу «принимаю». Этот же глагол выполняет функцию сведения оппозиций в позиции, когда в четвёртой строфе возникают «пустынные веси» и «колодцы земных городов», «простор поднебесий» и «томления рабьих трудов».

В следующей строфе, где есть «змеиные кудри» и «имя бога», эту роль выполняет глагол «встречаю». Возникающая в предпоследней строфе «враждующая встреча» – это снова упоминание оппозиции, перед которой лирический герой не намерен отступить («Никогда я не брошу щита»).

В последней строфе ненависть и проклятия сводятся к позиции снова благодаря глаголу «принимаю».

Учащиеся получают задание сделать вывод о том:

– Каково знаковое значение глагола «принимаю» в контексте стихотворения «О, весна без конца и без краю...»?

– Какую роль выполняет повтор глагола «принимаю» в стихотворении? О стремлении к созданию какого смыслового ядра такой повтор свидетельствует?

Восприятие жизни в этом стихотворении понимается как взаимодействие лирического «я» и всех явлений окружающего мира. Пятикратное повторение глагола «принимаю», усиленного его аналогами – контекстуальными синонимами («приветствую», «тебе мой привет», «встречаю») придаёт этому восприятию конструктивный, действенный характер.

Помимо этого, глагольная форма «принимаю» является одним из определяющих элементов, организующих общий подчеркнутый ритм стихотворения.

У лирического героя Блока – оптимистическое восприятие жизни, мира, несмотря на его противоречивость и даже гибельность («За мученья, за гибель»). Однако в тексте присутствует знак, заставляющий усомниться в однозначности такого понимания. Возникающая в последнем стихе «мечта» словно поясняет и в то же время развенчивает такое безраздельное принятие и при-

ятие всего и вся, любой «враждующей встречи»: оно возможно только в «хмельной мечте». Стих «Но над нами – хмельная мечта!» уводит читателя в мир другой реальности, той, в которой все эти принятии и прития возможны. Так реализуется в стихотворении символистская идея двоемирия.

Так могут выглядеть основные направления семиотического анализа лирического произведения.

Рассмотрим возможности семиотического анализа эпического произведения на примере рассказа И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» (1915).

В этом рассказе Бунин сосредотачивает своё художественное внимание на фигуре героя, принадлежащего к тому отборному обществу, «от которого зависят все блага цивилизации: и фасон смокингов, и прочность тронов, и объявление войн, и благосостояние отелей». При этом осуждение социального зла, олицетворяемого господином из Сан-Франциско, оказывается не самым главным в рассказе. Писателя более всего интересует проблема потери человеком своего лица, потеря человеческого. Рассказ начинается с весьма примечательного замечания: «... имени его ни в Неаполе, ни на Капри никто не запомнил»¹.

Необходимо поставить перед учащимися вопрос о том, *каким знаком является тот факт, что у героя рассказа нет имени.*

– В чём знаковый смысл того, что на протяжении всего рассказа герой так и останется только «господином из Сан-Франциско»?

Имя персонажа литературного произведения – это принципиально важный знак тексте, уже потому, что: «Nomen est omen» – *имя есть знак или имя говорит само за себя, имя есть знамение, имя что-то предвещает.* За бунинским героем самым отсутствием имени словно бы не закреплена никакая функция. Он безымянен потому, что при всей его значимости («и фасон смокингов, и прочность тронов, и объявление войн, и благосостояние отелей») в нём изначально нет ничего примечательного. Это был намеренный авторский отказ, отвлечение писателя от прошлого,

¹ Бунин И. А. Господин из Сан-Франциско / Бунин И. А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. – М.: Правда, 1988. С. 517. Далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

от личных конкретных особенностей, от конкретной биографии и даже отказ от имени героя. Отсутствие имени в качестве знака может трактоваться как отсутствие творческих начал, своего индивидуального лица господина, который умеет делать деньги и не более того.

Можно обратить внимание учащих на внешний облик господина из Сан-Франциско с целью выяснения того, *как он описан, какие знаки в этом описании свидетельствуют (если они есть) о своеобразии героя.*

В этот период для прозы Бунина характерно обращение к частным, бытовым, незамысловатым историям, таким житейским пустякам. Однако событие рассказа «Господин из Сан-Франциско» нельзя назвать пустяком. Первоначально оно было даже вынесено в заглавие: рассказ назывался «Смерть на Капри», И. Бунин рассказывал о зарождении замысла рассказа «Господин из Сан-Франциско»:

«Летом пятнадцатого года, проходя однажды по Кузнецкому мосту в Москве, я увидел в витрине книжного магазина Готье издание на русском языке повести Томаса Манна “Смерть в Венеции”, но не зашёл в магазин, не купил её, а в начале сентября 1915 года, живя в имении моей двоюродной сестры, в селе Васильевском, Елецкого уезда, Орловской губернии, почему-то вспомнил эту книгу и внезапную смерть какого-то американца, приехавшего на Капри, в гостиницу “Квисисана”, где мы жили в тот год, и тотчас решил написать “Смерть на Капри”, что и сделал в четыре дня — не спеша, спокойно, в лад осеннему спокойствию сереньких и уже довольно коротких и свежих дней в тишине в усадьбе и в доме <...>».

И чуть ниже:

«Заглавие “Смерть на Капри” я, конечно, зачеркнул тотчас же, как только написал первую строку: “Господин из Сан-Франциско...” И Сан-Франциско и всё прочее (кроме того, что какой-то американец действительно умер после обеда в “Квисисане”) я выдумал»¹.

В связи с приведённым признанием писателя можно дать учащимся возможность поразмышлять над такими вопросами:

¹ Бунин И. А. Происхождение моих рассказов. — Литература и жизнь. — 5 августа 1960 года.

– *Чувствуется ли в эмоциональном строе рассказа «Господин из Сан-Франциско» спокойствие, беспешность, которые сопровождали его создание? Если да, то в чём?*

– *Можно ли найти осеннее спокойствие «сереньких и уже довольно коротких свежих дней в тишине» в красках, цветах и настроении рассказа «Господин из Сан-Франциско»? Если да, то в чём конкретно?*

Дальнейший анализ может быть связан с выяснением следующих вопросов:

– *Почему первоначальное заглавие рассказа было столь решительно отвергнуто? Может быть, оно более подходит к рассказанному Бунинным? Почему?*

– *Насколько изменился знаковый характер заглавия рассказа после того, как из него было изъято упоминание смерти?*

При всей трагичности события, описанного в рассказе, – это событие-факт частной жизни отдельного человека и не более. Поэтому, когда господин из Сан-Франциско ещё находился между жизнью и смертью, то уже «через четверть часа в отеле всё как-то пришло в порядок» даже при всём том, что «вечер был непоправимо испорчен» (530).

Дальнейший анализ в свете избранного нами пути должен быть основан на выяснении того,

– *Присутствует ли смерть, изъятая из названия рассказа, возможно, её близость или то, что может к ней привести, то, что с нею ассоциируется в его повествовательном плане?*

Иными словами, учащимся необходимо найти в описаниях персонажей и их состояний, событий и явлений, в их характеристиках знаки, которые свидетельствуют о смерти или смертельной опасности.

Аналитическое прочтение рассказа в таком аспекте позволяет обнаружить, что не упоминаемая в заглавии рассказа смерть присутствует, находится постоянно где-то рядом в реалистичности деталей воссоздаваемого мира и процессов, которые в нём происходят, в описаниях состояния персонажей:

– Она ожидается, когда возникает знак – название парохода «Атлантида», названного так по имени материка, большинство обитателей которого, по мнению учёных, погибли во время крушения их материка.

– Пароход «Атлантида», похожий «на громадный отель со всеми удобствами», плывёт «то в ледяной мгле, то среди бури с мокрым снегом» (518).

– Во время движения «поминутно взывала с адской мрачностью и взвизгивала с неистовой злобой сирена», а потом она же «в смертной тоске стенала удушаемая туманом» (519, 520).

– У нового пассажира, наследного принца одного азиатского государства, «крупные усы сквозили... как у мёртвого» (520).

– В неапольских церквях, среди прочих выразительных деталей, особенно запоминаются «пустота, молчание» и «гробовые плиты» (522).

– Когда пароход уходил из Сан-Франциско, то супруга героя страдала от морской болезни настолько, что ей казалось, будто «она умирает» (524).

– Перед тем, как выйти из номера (уже перед самым смертельным ударом) господин из Сан-Франциско привёл в порядок «остатки жемчужных волос вокруг смугло-чёрного черепа» (528).

Примеры можно привести и ещё. Главный вывод заключается в том, что знак смерти, изъятый писателем из названия, присутствует в рассказе с первых фраз, проходит красной нитью через всю ткань повествования.

Сделать выводы по проведённому семиотическому анализу, пусть и довольно локального характера помогут слова А. Т. Твардовского, который писал: «Перед лицом любви и смерти, по Бунину, стираются сами собой социальные, классовые, имущественные грани, разделяющие людей, – перед ними все равны... безымянный господин из Сан-Франциско умирает, только, что собравшись хорошо пообедать в ресторане первоклассного отеля на побережье тёплого моря. Но смерть одинаково ужасна своей неотвратимостью»¹.

Учащимся предоставляется возможность высказать своё мнение относительно того, *присутствует ли в рассказе «Господин из Сан-Франциско» мысль о стирании социальных, классовых, иму-*

¹ Твардовский А. Т. О Бунине // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. / под общ. ред.: А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова. Т. 1. – М.: Худож лит., 1965. С. 23.

щественных граней, разделяющих людей, перед лицом смерти. И, если они согласны с таким мнением, то какие знаки в тексте произведения об этом свидетельствуют?

В продолжении подведения итогов можно поставить перед учениками вопросы:

– Какие знаки в рассказе Бунина свидетельствуют об ужасе неотвратимости смерти?

– Может быть, в показе именно этого ужаса и заключается смысл всего рассказанного (особенно если помнить о первоначальной заглавии «Господина из Сан-Франциско»)?

В таких направлениях может быть проведён семиотический анализ эпического произведения. Разумеется, что в таком кратком представлении мы не стремились раскрыть все возможные аспекты такого анализа.

МОТИВНЫЙ ВИД АНАЛИЗА

Мотивный анализ предполагает обращение к конкретным повествовательным мотивам литературного произведения. При этом сам термин «мотив» требует развёрнутого определения. Пониманию роли, функции мотива в художественном тексте может способствовать то, что слово восходит к латинскому глаголу *moveo* (двигаю) и в наше время имеет весьма широкий диапазон смыслов.

Мотив можно понимать как простейшую составную часть сюжета.

Мотив – это обобщённый образ, т. е. индивидуальное видение автором материальных или идеальных предметов. Эти предметы выступают в качестве важных, вызывающих приятие или наоборот неприятие автора, героя, лирического героя, обладающих в связи с этим определённой ценностью для них. Мотивы могут определять направление деятельности, в первую очередь, героя литературного произведения (лирического героя), следование которым, достижение которых может выступать в качестве смысла его жизни.

Относительно автора, героя, лирического героя мотив выражается в виде специфических переживаний, характеризующихся либо положительными эмоциями от присутствия, отсутствия, ожидания достижения данных предметов (мотивов), либо отрицательными, вызванными неполнотой настоящего положения.

Главное при этом заключается в том, что «мотив – это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен»¹.

Мотив может быть выражен отдельным словом или словосочетанием, которые повторяются и варьируются, присутствуют в тексте посредством обозначения другими лексическими единицами. Например, мотив *дороги* может присутствовать в тексте благодаря глаголам *шагать, двигаться, стремиться* или существительным: *движение, усталость, мечта, встреча* и т. д. и т. п. Мотив *дом* может быть выражен существительными *семья, рояль, детская, куклы, стол, свеча* или глаголами *обедать, слушать, понимать, любить* и т. д. и т. п.

¹ Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. – М.: Высш. шк., 1999. С. 266.

Для примера можно обратиться к основным опорным моментам мотивного анализа рассказа И. А. Бунина «**Антоновские яблоки**» (1900). Этот рассказ, как и некоторые другие, из созданных в данный период, отмечен стремлением и уловить «связь времён», и сохранить то, что должно сохраняться в духовном опыте народа. Писатель далек от идеализации патриархального прошлого, но умеет видеть в нём своё обаяние и своё богатство. Показательно при этом время, избираемое автором для раскрытия характера и своеобразия такой единицы исторически сложившегося пространства, как мелкопоместные дворянские усадьбы. Это – осень – не только самое щедрое, но и необычайно поэтичное время года. Осень позволяет Бунину совместить будничной быт с его поэтическим освещением, показать динамику там, где жизнь, казалось бы, замерла навсегда.

Писатель со светлой грустью рассказывает о том, как уходит в прошлое дворянско-крестьянская жизнь, как вместе с оскудевающими и исчезающими дворянскими усадьбами уходит некая социальная идиллия, поэзия прошлого, с её неторопливостью и слаженностью быта, близостью жителей деревни друг к другу и природе, с их простотой и общительностью. Основой для такого повествования, для создания определённого настроения в рассказе является мотив *памяти*.

Главные вопросы, которые необходимо поставить перед учащимся на весь период анализа этого произведения, могут быть такими:

– *Что является основой повествования в рассказе И. А. Бунина «Антоновские яблоки»?*

– *Какими средствами создаётся в рассказе особый лирический настрой?*

– *Какие чувства в связи нарисованными картинами уходящего уклада жизни вызывают в читателе «Антоновские яблоки»?*

Можно дать учащимся задание, предваряющее чтение:

– *Найти в тексте рассказа все моменты обращения автора к своей памяти.*

Уже первое слово «Антоновских яблок» – это обращение писателя к собственной памяти. Принципиально важно обратить внимание учащихся на то, что такое обращение дано после мно-

готовчия, как свидетельства того, что это воспоминание не первое: «... Вспоминается мне ранняя погожая осень. Август был с тёплыми дождиками, как будто нарочно выпадавшими для сева, – с дождиками в самую пору, в середине месяца, около праздника св. Лаврентия. А “осень и зима хороши живут, коли на Лаврентия вода тиха и дождик”. Потом бабьим летом паутины много село на поля. Это тоже добрый знак: “Много тенетника на бабье лето – осень ядрёная”...»¹.

Вполне логично в данном случае будет обратиться и к возможностям семиотического анализа, обратив внимание учащих на то, что в памяти автора не только в процитированном эпизоде, но и во всём рассказе сохранились, запечатлелись исключительно добрые знаки как свидетельство приятия того мира, который уходит. Память писателя сохранила ощущение радости жизни во всех её проявлениях: «А чёрное небо чертят огнистыми полосками падающие звёзды. Долго глядишь в его тёмно-синюю глубину, переполненную созвездиями, пока не поплывёт земля под ногами. Тогда встрепенёшься и, пряча руки в рукава, быстро побежишь по аллее к дому... Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!» (330).

«“Ядреная антоновка – к весёлому году”. Деревенские дела хороши, если антоновка уродилась: значит, и хлеб уродился... Вспоминается мне урожайный год...» (330).

Последовательно отбирая эпизоды, в которых писатель обращается к своей памяти, находим, что этот мотив является и основным в рассказе, и служит тому, чтобы раскрыть красоту и гармонию уходящего, во многом уже потерянного мира сельской жизни.

Необходимо обратить внимание учащих и на то, что мотив памяти присутствует в тексте рассказа необязательно как только упоминание о том, что вспоминается. Иногда его роль выполняют глаголы «бывало» или «были»:

«На ранней заре, когда ещё кричат петухи и по-чёрному дымятся избы, распахнёшь, *бывало*², окно в прохладный сад, наполненный лиловатым туманом, сквозь который ярко блестит кое-где

¹ Бунин И. А. Антоновские яблоки / Бунин И. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. – М.: Правда, 1988. С. 327-328. Далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

² Здесь и далее курсив мой — А. С.

утреннее солнце, и не утерпишь – велишь поскорее заседлывать лошадь, а сам побежишь умываться на пруд. Мелкая листва почти вся облетела с прибрежных лозин, и сучья сквозят на бирюзовом небе. Вода под лозинами стала прозрачная, ледяная и как будто тяжёлая...» (330).

«Под стать старикам *были* и дворы в Выселках: кирпичные, строенные ещё дедами» (332).

«Когда, *бывало*, едешь солнечным утром по деревне, всё думаешь о том, как хорошо косить, молотить, спать на гумне в омётах, а в праздник встать вместе с солнцем, под густой и музыкальный благовест из села, умыться около бочки и надеть чистую замашную рубаху, такие же портки и несокрушимые сапоги с подковками. Если же, думалось, к этому прибавить здоровую и красивую жену в праздничном уборе да поездку к обедне, а потом обед у бородатого тестя, обед с горячей бараниной на деревянных тарелках и с ситниками, с сотовым медом и брагой, – так больше и желать невозможно!» (332).

Необходимо акцентировать внимание учащихся на том, что в памяти писателя сохранилось ощущение гармонии не только своей собственной жизни, но и тех, кто постоянно занят своими делами и заботами, для кого жить в окружающем их прекрасном мире – это значит ежедневно трудиться, создавая тем самым условия для этой жизни.

Анализ должен быть обращён и к тому, что память писателя сохранила не просто какой-то обобщённый образ крестьян, образ некоей крестьянской массы, она оказалась способной сохранить отдельные выразительные лица. Эти «лица» необходимо найти в тексте и ответить на вопросы:

– *Что, в первую очередь, сохранила память писателя в образах сельских жителей?*

– *В чём смысл того, что память автора «Антоновских яблок» сохранила лица именно этих людей, именно такие их черты?*

– *Чем сегодня, для современного читателя могут быть интересны эти люди?*

Для ответа на поставленные вопросы можно обратиться как к тем эпизодам, которые уже цитировались, так и другим, может быть, ещё более показательным:

«Помню я и старуху его. Всё, *бывало*, сидит на скамеечке, на крыльце, согнувшись, тряся головой, задыхаясь и держась за скамейку руками, – всё о чём-то думает. “О добре своём небось”, – говорили бабы, потому что “добра” у неё в сундуках было, правда, много. А она будто и не слышит; подслеповато смотрит куда-то вдаль из-под грустно приподнятых бровей, трясёт головой и точно силится вспомнить что-то. Большая была старуха, вся какая-то тёмная. Панёва – чуть не прошлого столетия, чуньки – покойницкие, шея – жёлтая и высохшая, рубаха с канифасовыми косяками всегда белая-белая, – “совсем хоть в гроб клади”. А около крыльца большой камень лежал: сама купила себе на могилку, так же как и саван, – отличный саван, с ангелами, с крестами и с молитвой, напечатанной по краям» (331).

«Под стать старикам были и дворы в Выселках: кирпичные, строенные ещё дедами. А у богатых мужиков – у Савелия, у Игната, у Дрона – избы были в две-три связи, потому что делиться в Выселках ещё не было моды. В таких семьях водили пчёл, гордились жеребцом-битюгом сиво-железного цвета и держали усадьбы в порядке. На гумнах темнели густые и тучные конопляники, стояли овины и риги, крытые впричёску; в пуньках и амбарчиках были железные двери, за которыми хранились холсты, прялки, новые полушубки, наборная сбруя» (332).

Выводы по проведённому анализу могут быть такими.

Каждый вспоминаемый писателем эпизод прошлой жизни воскрешает в пространстве рассказа «добрые» знаки. Они сопровождают любое воспоминание автора, на них основана его память об ушедшем, они формируют и его настроение, и настроенные читателя. Поэтому авторское восклицание «как хорошо жить на свете!» (330) воспринимается не как декларация, а в качестве результата того, что наблюдал и сохранил в памяти человек, что он видел в окружающем его пространстве и проживаемом времени, и главное — как он понимает и сегодня увиденное в прошлом.

И ещё один принципиально важный момент: память как мотив в тексте рассказа «Антоновские яблоки» присутствует не только благодаря наличию прямо указывающих на это лексических единиц («помню», «вспоминается», «вспоминаю», «память»), но и опосредованно, через глаголы прошедшего времени.

Мотив может проявляться не в одном, как в случае с рассказом «Антоновские яблоки», тексте, в целом корпусе текстов. Для примера можно обратиться к мотиву *прапамяти* в лирике Николая Гумилёва.

Говоря об эволюции лирики Николая Гумилёва, можно представить её учащимся как иррадиацию смысла, как бы расходящегося от одного центра, расширяющегося тематически и эмоционально, но в своей философской основе неподвижного. Раннее творчество поэта не обращено к моментам окружающего мира, оно не выступает фиксацией моментов текущего бытия. Последнее стало одной из причин упреков со стороны критики в «несамостоятельности», «книжности» образов и мотивов его лирики, в первую очередь, книг «Путь конквистадоров» (1905) и «Романтические цветы» (1908). Стихи этих книг далеки от реальной действительности. Среди них почти нет посвящённых России или времени, в которое поэту выпало жить.

Воспевая волевое начало, раскрывая своё представление о сильной личности, поэт создаёт её такой, которая существует, действует, утверждает себя в экзотическом мире – часто в тропических южных странах. Временем действия чаще всего становится историческое прошлое разных народов. Конквистадоры, маги, дьяволы, императоры, герои мифов Древней Греции и Рима, жестокие и властные завоеватели, «открыватели новых земель» – таковы герои первых книг Николая Гумилёва.

Им противопоставлены «люди настоящего», живущие серо и бесцельно, предназначенные к тому, чтобы «быть тяжёлыми камнями / Для грядущих поколений».

Первые книги до краёв наполнены экзотической романтикой, о чём свидетельствуют уже одни названия поэм и стихотворений: «Песнь Заратустры». «Сказка о королях», «Русалка», «Над тростником медлительного Нила...», «Император Каракала», «Ахилл и Одиссей», «Приближается к Каиру судно...», «Озеро Чад», «Следом за Синдбадом-Мореходом...» и другие.

В критике сложилось вполне обоснованное мнение, согласно которому Гумилёв таким образом закрывался поэзией от грубой действительности, уводя читателя в удивительный мир фантазий и приключений. Каждое стихотворение кажется маленьким

моментом, происходящим с поэтом. И именно из этих кусочков можно сложить картину его мироощущения, его жизни. Автор видит себя, то «колдовским ребенком, словом останавливавшим дождь», то «бродячим певцом», то «паломником». А реальная жизнь представляется при этом Гумилёву плохим сном. Средством увидеть, представить себя «конквистадором в панцире железном» или «бродячим певцом», «паломником» или пройти «следом за Синдбадом-Мореходом...» для поэта является *прапамять*. Этот мотив является одним из ведущих, смыслообразующих в его творчестве и не только раннем. Именно благодаря ему оказываются возможными удивительные перевоплощения: «...я забытый, покинутый бог», «Я конквистадор в панцире железном...», «Я – попугай с Антильских островов» и т. д. и т. п.

Для начала разговора о своеобразии присутствия, бытования мотива прапамяти в лирике поэта необходимо выяснить то, как понимают учащиеся значение этого слова.

К тому значению слова «память», которое хорошо известно учащимся, приставка «пра» добавляет новое значение – *первоначальный, исконный, древний*: праистория, прародина, праславянский, праязык, прапамять... В литературном творчестве принято и другое толкование – как обозначение способности помнить то, чему вспоминающий субъект не был и не мог быть участником или свидетелем.

Именно прапамять открывает поэту возможности перевоплощения, которая осталась у него на всю жизнь. Если в раннем творчестве для Гумилёва это было своего рода игрой, то в более поздние годы жизни это стало «основой истинно трагического мироощущения». В этот поздний период творчества поэт стремился каждым своим произведением утвердиться в мысли, что честь дороже жизни, что очень важно самому выбирать свою судьбу, даже если для этого необходимо обратиться к событиям, свидетелем или участником которых он не был.

Ранний Гумилёв – это символизм наоборот, символический образ, вывернутый наизнанку: он идёт от внешнего описания, через предмет и образ внешнего мира к внутреннему состоянию, которое скрыто и улавливается читателем только на уровне впе-

чатления, производимого внешним образом. В самом построении сюжета и предметного мира его лирики нет прямых намёков на внутреннее содержание, на «второй план» или «мистическую сущность». Они либо сознательно устранены, либо объективированы.

Начать анализ мотива прапамять можно с обращения к стихотворению, которое так и называется «Прапамять» (1917):

И вот вся жизнь! Круженье, пенье,
Моря, пустыни, города,
Мелькающее отраженье
Потерянного навсегда.

Бушует пламя, трубят трубы,
И кони рыжие летят,
Потом волнующие губы
О счастье, кажется, твердят.
И вот опять восторг и горе,
Опять, как прежде, как всегда,
Седую гривой машет море,
Встают пустыни, города.
Когда же, наконец, восставши
От сна, я буду снова я, –
Простой индеец, задремавший
В священный вечер у ручья?¹

Учащиеся получают задание ответить на вопросы:

- *Какой предстаёт жизнь в восприятии поэта?*
- *Как показано в стихотворении движение времени?*
- *Какое значение имеет в стихотворении повторение союза «и» и частицы «вот», указывающей на последовательность действий, смену явлений?*
- *Какие образы, обороты речи свидетельствуют о том, что в стихотворении присутствует мотив прапамяти?*

В ходе анализа замечаем, что в стихотворении показан безостановочный круговорот жизни. То, из чего слагается этот круговорот, мелькает перед глазами читателя. Союз «и» помогает

¹ Гумилёв Н. С. Прапамять / Гумилёв Н. Избранное. – М.: Просвещение, 1990. С. 110.

восприятию этого мелькания, как и частица «вот». Но не только они создают впечатление этого безостановочного мелькания. Оно возникает и от перечисления предметов, которые воспринимает и о которых говорит нам поэт. Таковы, например, дважды названные «морья», «пустыни» и «города».

Главным, естественно, является последний вопрос. Учащиеся без труда отмечают, что лирический герой вспоминает не только о «потерянном навсегда», а также о том, что «восторг и горе» существуют, «как прежде, как всегда», но и о том, как ожидает, видит себя, восставшего «от сна» реальной жизни простым индийцем, задремавшим «в священный вечер у ручья».

Дальнейший ход анализа может быть определён следующими вопросами:

– *Как вы понимаете заглавие стихотворения Гумилёва «Прапамять»?*

– *Даёт ли это стихотворение представление о том, как понимал прапамять поэт?*

Логично будет сообщить учащимся о том, что в первом издании в сборнике «Костер» стихотворение было опубликовано под заглавием «Жизнь» и обратиться к ним с вопросом:

– *Как вы думаете, почему поэт в дальнейших изданиях предпочёл название «Прапамять»?*

– *Насколько логичным представляется вам такая замена?*

Ответы учащихся оказываются связанными с тем, что название «Прапамять» подчёркивает отдалённость во времени того, что вспоминает поэт. Название «Жизнь», которое было дано стихотворению в самом начале, менее связано с движением времени и с тем, что уже ушло и ушло невозвратно. Поэтому можно понять выбор автора и согласиться с ним.

Логично в данном случае будет вспомнить о том, что Николай Гумилев мечтал о читателе-друге: «Этот читатель, – отмечал он, – думает только о том, о чём ему говорит поэт, становится как бы написавшим это стихотворение... Прекрасное стихотворение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет чувства и поступки»¹.

¹ Гумилёв Н. С. Читатель / Гумилёв Н. Избранное. – М.: Просвещение, 1990. С. 204.

Чуть выше в той же статье «Читатель» Гумилёв признаётся: «Поэзия для человека – один из способов выражения своей личности и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего её потребностям»¹.

Приведённые цитаты дают возможность обратить внимание учащихся посредством вопросов на следующие аспекты:

– *Выражена ли в стихотворении «Прапамять» личность поэта? Если да, то какие стороны особенности этой личности можно наблюдать в стихотворении?*

– *Есть ли что-либо привлекательное в позиции автора стихотворения? Если да, то в чём заключается эта привлекательность для вас?*

– *Что утверждает поэт стихотворением «Прапамять»?*

В итоге рассуждений приходим к выводу, согласно которому стихотворение «Прапамять» предоставляет возможность каждому читателю стать читателем-другом автора, потому что помогает уловить связь времён во всём, что происходит вокруг каждого из нас. Умение увидеть и изобразить эту связь – удача автора и заслуга читателя, если ему удастся её заметить.

Поэту удаётся создать настроение, в основе которого понимание того, что время проходит, уходит жизнь, свершаются революции, и начинаются войны, происходят различные катаклизмы, человек живёт в любви, счастье и одиночестве, в восторге и горе. Всё повторяется, идёт по кругу, поэтому жизнь можно понимать как *прапамять* о прошлых жизнях. И воспринимается всё как сон, как нечто, происходящее где-то рядом, сбоку, а человек наблюдает всё это со стороны.

Поэтому стихотворение Николая Гумилёва выстроено как кусочки этой прапамяти, как детали мозаики, как пазлы, которые складываются в некую картину мира.

На следующем этапе можно обратиться к тому, что мотив «прапамяти», то есть некоего «инобытия», проявляется у поэта не тогда, когда возникает в форме вопроса к самому себе в одноимённом стихотворении, но и в виде непосредственного лирического размышления. Примером последнего является стихотворение «Стокгольм» (1918):

¹ Там же. С. 201.

Зачем он мне снился, смятенный, нестройный,
Рождённый из глубин не наших времён,
Тот сон о Стокгольме, такой беспокойный,
Такой уж почти и нерадостный сон...

Быть может, был праздник, не знаю наверно,
Но только всё колокол, колокол звал;
Как мощный орган, потрясённый безмерно,
Весь город молился, гудел, грохотал...

Стоял на горе я, как будто народу
О чём-то хотел проповедовать я,
И видел прозрачную тихую воду,
Окрестные рощи, леса и поля.

«О, Боже, – вскричал я в тревоге, – что, если
Страна эта истинно родина мне?
Не здесь ли любил я и умер не здесь ли,
В зелёной и солнечной этой стране?»
И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времён,
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещён¹.

Необходимо обратить внимание учащихся на то, как мотив прапамяти присутствует в том, как возникает образ города, рождённого «из глубин не наших времён», возможно, рождённого как праздник, под мощное гудение, «как орган», колокола. Но основное, определяющее присутствие мотива прапамяти содержится в вопросах-криках лирического героя о том, что, «если / Страна эта истинно родина мне?» и

Не здесь ли любил я и умер не здесь ли,
В зелёной и солнечной этой стране?

Прапамять присутствует и в горьком признании лирического героя: «я заблудился навеки / В слепых переходах пространств и времён».

¹ Гумилёв Н. С. Стокгольм / Гумилёв Н. С. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1989. С. 283.

Анализ сюжетов баллад поэта, не только раннего периода даёт возможность проанализировать с учащимися то, как мотив прапамяти присутствует в обращении к героическому прошлому разных времён и народов, когда мужество человека было востребовано эпохой. При этом важно отмечать то, что ощущения лирического героя поэта как человека с задатками героя, человека с простой и открытой душой, который родился не в то время и не в том месте. Эта неудовлетворённость толкает его на поиски «пра-родины» – в Швеции, во Франции, в Африке... Многочисленные «переодевания» гумилёвской лирики имеют тот же смысл – найти своё место и свой истинный облик.

К примеру, стихотворение «Старый конквистадор» (1908):

Углубясь в неведомые горы,
Заблудился старый конквиста́дор,
В дымном небе плавали кондо́ры,
Нависали снежные громады.
Восемь дней скитался он без пищи,
Конь издох, но под большим уступом
Он нашёл уютное жилище,
Чтоб не разлучаться с милым трупом.
Там он жил в тени сухих смоковниц
Песни пел о солнечной Кастилье,
Вспоминал сраженья и любовниц,
Видел то пищали, то мантильи.
Как всегда, был дерзок и спокоен
И не знал ни ужаса, ни злости,
Смерть пришла, и предложил ей воин
Поиграть в изломанные кости¹.

Логично будет обратить внимание учащихся на то, *какие признаки современной жизни можно отметить в данном стихотворении.*

— *Что можно считать символами жизни современного человека, затёртого в клетке бытия?*

— *Какая возможность есть у этого человека для того, чтобы как-то достойно проявить себя?*

¹ Гумилёв Н. С. Старый конквистадор / Гумилёв Н. С. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1989. С. 118.

Современный человек оказался в «уютном жилище», «в тени сухих смоковниц». Единственным способом как-то проявить себя для него остаётся – это спокойно и мужественно встретить смерть. Ситуация, которую воспроизводит в данном случае «пра-память», – повторение внутреннего переживания на уровне внешнего образа: жизнь повторяется, но в другом варианте. Изменяется оболочка, но не меняется суть. Только современный человек несчастнее. У воина за спиной – подвиги, а у него – однообразие повседневности.

Можно обратиться к учащимся с вопросами:

– *В чём смысл названия стихотворения «Старый конквистадор»?*

– *Каково главное событие, положенное в основу повествования о старом конквистадоре?*

– *Каким предстаёт мир, окружающий старого конквистадора?*

– *Как ведёт себя герой стихотворения в этом неведомом ему поначалу мире?*

– *Что помогает герою выжить в новых для него условиях?*

Учащиеся формируют мнение, согласно которому уже само название стихотворения относит нас к далёким временам завоевания Америки испанскими и португальскими воинами. Герой стихотворения – «старый конквистадор» – заблудился в неведомой стороне, в горах. Всё в этом краю, описанном в романтическом ключе, незнакомо и неведомо герою: «неведомые горы», «в дымном небе плавали кондоры», «нависали снежные громады».

Суровым оказался этот край для конквистадора – «Восемь дней скитался он без пищи, Конь издох...». Однако герой, как показано в стихотворении, отважен, вынослив, опытен. Он и под большим уступом сумел найти себе уютное жилище. Больше того, герой остался верен своему другу – коню, пусть тот уже и «почил в бозе»: «чтоб не разлучаться с милым трупом».

Так и жил он – в полном одиночестве долгое время. Однако герой несколько не страдал от этого – ему было достаточно воспоминаний и песен Родины:

Там он жил в тени сухих смоковниц
Песни пел о солнечной Кастилье,

Вспоминал сраженья и любовниц,
Видел то пищали, то мантильи.

На вопрос о том, *каково отношения поэта к его герою*, учащиеся дают ответ, согласно которому, старый конквистадор – это идеал поэта. Несмотря ни на какие сложности, герой всегда оставался «дерзок и спокоен, И не знал ни ужаса, ни злости». Так он и жил до тех пор, пока за ним не пришла смерть. Но и тут конквистадор – этот храбрый воин – не сдался просто так. Он предложил смерти поиграть с ним в «изломанные кости». И нет никакой гарантии, в тексте нет ни одного знака, свидетельствующего о том, что выиграла смерть?

Анализ стихотворения позволяет сделать вывод о том, что, поэт в этом произведении «бежит» от современности в далёкие времена – там он находит качества, по которым тоскует в настоящей жизни.

Ещё один аспект анализа стихотворения должен быть связан с тем:

– *Какими средствами, языковыми и образными, создаёт поэт образ старого конквистадора?*

– *Способствует ли созданию этого образа фонетический строй стихотворения?*

Аналитическое прочтение текста стихотворения даёт учащимся отметить тот факт, что, будучи акмеистом, Гумилев в стихотворении следует художественным принципам этого направления. «Старый конквистадор» написан простым и ясным языком, с минимальным использованием образных средств. Однако и здесь поэт не обходится без эпитетов («в дымном небе», «неведомые горы») и метафор («поиграть в изломанные кости», «плавали кондоры», «нависали громады», «не знал ни ужаса, ни злости», «смерть пришла»).

Фонетические средства также помогают поэту воссоздать романтическую, загадочную атмосферу того времени и того места, куда попал герой. Так, в слове «конквиста́дор» и «кондо́ры» с этой целью (а также с целью создания рифмы) смещается ударение.

Стихотворение написано пятистопным хореем с пиррихиями, создано при помощи перекрёстной рифмовки, с преобладанием женских рифм.

Выводы по результатам анализа бытования мотива прапамяти, в том числе и с привлечением других произведений поэта, должны быть связаны с тем, как в данном случае проявляется акмеистическая сущность творческого мира поэта.

Идея символистов об истинном и мнимом бытии, о мучительном и трагическом стремлении к самореализации всей жизни – человеческой и космической – у Гумилева звучит по-своему.

Декларированный акмеизмом «мужественный взгляд» на мир и себя в мире заключается в том, что нет иллюзий по поводу судьбы человека в новом, преображённом, огненном мире: жить на звезде невозможно (стихотворение «Природа»). Идеал, к которому стремится душа, несовместим с личным бытием, более того – губителен. Подобная противоречивость характерна и для «социальных» воззрений Гумилева. Его равнодушие к революциям может быть объяснено тем, что данная ситуация не была освоена им ранее в образах собственной лирики, и ещё тем, что революции своей «нетрадиционностью» ломали традиционные воинские понятия героизма. Наконец, было убеждение, что всё, предлагаемое реальностью, неприемлемо для поэта, который уже «был когда-то» и живёт сейчас чужой, не своей жизнью.

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Концептуальный анализ основан на том, что его предметом являются как основные, определяющие концепты художественного текста, так и их комплекс, определяемый как концептосфера. Для результативного понимания сущности этого вида анализа необходимо усвоение содержания термина *концепт*. Учитель может тезисно сформулировать его основные сущностные составляющие и после ознакомления учащихся с этой информацией провести эвристическую беседу уточняющего характера, основой которой могут быть следующие положения.

Один из вариантов современного понимания термина «концепт» заключается в том, что это в «широком смысле» это – понятие культурно-исторического, специализированного смысла, обладающего особой значимостью в рамках определённой культуры, менталитета, индивидуального восприятия.

Изначально в значении термина, введённого в 1928 г. С. А. Аскольдовым, присутствовало его понимание как заместителя неопределённого множества предметов одного и того же порядка¹. «Функцию заместительства» С. А. Аскольдов считал главной в этом понимании: «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределённое множество предметов одного и того же рода... или конкретные представления»².

Д. С. Лихачёв утверждал, что концепт существует для каждого отдельного словарного значения слова. Другое дело, в зависимости от контекста в концепте актуализируется то или иное словарное значение. Концепт, по Лихачеву, есть результат столкновений словарного значения с опытом человека, и концепт тем шире и тем богаче, чем богаче и шире опыт: «Концепты – некоторые постановки значений, скрытые в тексте заместители, некие “потенции” значений, облегчающие общение и тесно связанные с

¹ Аскольдов С. А. Концепт и слов // Русская словесность: Филологический концептуализм: Антология. – М., 1997.

² Там же. С 269-270.

человеком и его национальным, культурным, профессиональным, возрастным и прочим опытом»¹.

Концептуальный подход к художественному тексту позволяет по-новому трактовать проблему соотношения языка и мышления, выводя её из плана только номинации предметов и явлений средствами языка на уровень представлений предметов, событий, ситуаций и т. п. в художественном сознании людей, то есть в аспекте их концептуализации. Эта особенность отражает важную характеристику концепта – он состоит не только из индивидуального видения автором того или иного явления, но и включает в себя личный опыт концептоносителя, а также культурный опыт всего человечества.

Если воспользоваться терминологией, принятой в литературоведческой науке, то *понятие* можно определить как тему, то есть сообщение о предмете или явлении, тему, которая отражает их общие и существенные признаки. А *концепт* в таком случае – это уже идея как выход за пределы строго ограниченного представления об общих и существенных признаках предмета или явления, как обращение не только к абстрактным, но и конкретно-ассоциативным и эмоционально-оценочным их признакам.

В зависимости от контекста в концепте актуализируется то или иное словарное значение.

Иначе говоря, концепт представляет собой минимальную единицу человеческого опыта в его идеальном представлении, опыта человека в понимании того, что такое, например, *стол* или *вода*, *труд* или *свобода*, *дорога* или *друг*... Основано это на том, что в сознании человека концепты составляют его представление о мире, его строении, движении и т. д. К примеру, все знают, что такое *вода* или *воздух*, *свобода* или *зеркало*, но в сознании каждого отдельно взятого индивида эти явления, предметы, понятия получают свой, индивидуальный вариант понимания. Складываясь в определённую структуру, они образуют концептуальную систему, получают свою языковую и образную кодировку в слове. Иными словами, концептуальная система – это содержание сознания, закодированное в слове, тем более в слове художественной литературы.

¹ Лихачёв Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: Филологический концепт. Антология. М. – 1997. С. 283.

Относительно художественного текста принципиально важно понимание того, что концепт – это комплекс субъективных, представлений о действительности – смыслов, актуализирующийся в языке.

Концепты художественного текста, как правило, индивидуальны, личностны, а потому более сложны. В нём они представляют собой комплекс понятий, представлений, чувств, эмоций, который возникает на основе художественной ассоциативности. Чем богаче культурный и эмоциональный опыт писателя, тем глубже и обширнее его концепты.

Для примера такого анализа обратимся к роману-эпопее М. А. Шолохова «Тихий Дон» (1928-1940). Анализ концепта *газета* в структуре текста этого произведения даёт возможность отметить своеобразие изображения как отдельных героев, так и окружающей действительности, картины мира в целом.

Предварительно необходимо поставить перед учащимися задачи:

– *Отметить наиболее показательные эпизоды, когда в романе упоминается газета.*

– *Сформулировать собственное мнение относительно того, какова роль, функция газеты в каждом конкретном случае.*

Наблюдения за различными эпизодами, в которых присутствует газета, дают учащимся возможность заметить, что

Во-первых. Газета в руках персонажа обычно выполняет функцию *характеристики его культурного уровня или претензии на этот уровень*, а также может свидетельствовать об *определённых политических симпатиях*. Один из персонажей Емельян Константинович Атепин, являющийся коммерческим компаньоном купца Мохова «читал “Биржевые ведомости”, без нужды ущемляя шишкастый нос в золотое пенсне»¹.

«Биржевые ведомости» – ежедневная политическая, общественная и литературная газета, издававшаяся в Петербурге с 1880 по 1917 годы. Она была одним из самых информированных периодических изданий России в области международной жизни и внешней политики.

¹ Шолохов М. А. Тихий Дон: Роман в 4-х кн. – М.: Профиздат, 1990. Т. I. С. 119. Далее роман цитируется в тексте с указанием тома и страницы.

Чтение газеты «Биржевые ведомости», скорее всего, выполняет ту же функцию, что и золотое пенсне, нужды в котором у героя не было, – создавать впечатление культурного и образованного человека.

Во-вторых. Газета для рядового казака выступает если и не диковиной, то явлением, в котором не было особой необходимости. Когда Григорий Мелехов приходит в дом Сергея Платоновича Мохова наниматься в работники, то отмечает такую деталь: в столовую входит молодой офицер «со сложенной вчетверо газетой» (I, 166). Хотя в четвёртой книге эпопеи есть свидетельство того, что на хутор газеты доходили и даже были востребованы. Прохор Зыков, который стал часто захаживать «на старое мелеховское подворье, разживался у Михаила бумагой на курение, печально говорил: “У бабы моей крышка на сундуке была обклеена старыми газетами – содрал и покурил...”» (IV, 302).

В-третьих. Газета входит в жизнь рядового казака только с началом войны, когда тот вышел за пределы своих ежедневных забот, оказался оторван от родного куреня и хуторских проблем. Когда составы увозят казаков к русско-австрийской границе, те видят, как преодолеваемое ими пространство, особенно станции, уже наполнено словом «война», и слышат «газеты, захлёбывающиеся воем...» (I, 244).

В четвёртых. Печать и, в первую очередь, газеты формируют мнение о происходящих событиях, создают героев и кумиров этих событий. Тому, что из боевого столкновения казака Крючкова «сделали подвиг», в немалой степени способствовала периодическая печать, так как «чубатая голова Крючкова не сходила со страниц газет и журналов» (I, 278).

В данном случае необходимо акцентировать внимание учащихся на том, что мнение автора романа не совпадает с тем, как о событиях рассказывают средства массовой информации, те же газеты. Геройству Крючкова, как оно было представлено в печати, Шолохов противопоставляет своё видение произошедшего, и это видение, естественно, представляется ему подлинным: «А было так: столкнулись на поле смерти люди, ещё не успевшие наломать рук на уничтожении себе подобных, в объявшем их жи-

вотном ужасе натыкались, сшибались, наносили слепые удары, уродовали себя и лошадей и разбежались, испуганные выстрелом, убившим человека, разъехались, нравственно искалеченные. Это назвали подвигом» (I, 278-279).

В-пятых. Геройское поведение главного героя эпопеи Григория Мелехова попало на газетные страницы, и этот факт служит ещё одним средством его характеристики.

Если Пантелей Прокофьевич узнал о подвиге Григория и о том, что ему за это дали Георгиевский крест и произвели в младшие урядники, из письма Петра, то Мохов знает об этом из газет. Первый гордится тем, что его сын «первый крест изо всего хутора имеет», а второй стремится выказать ему своё уважение, ибо «таким сыном гордиться надо, а вы его отпоминали.

– Читал про его подвиг в газетах.

– И в газетах прописано? – давился Пантелей Прокофьевич сухой спазмой.

– Есть сообщение, читал, читал» (I, 328).

Особый вес подвигу Григория в глазах Мохова, а затем и самого Пантелея Прокофьевича придаёт тот факт, что о нём «в газетах прописано». Хуторской народ, хоть сам газет, в отличие от купца Мохова, и не читает, вполне обходится без них, но относится к газетному слову уважительно и с большим доверием.

Газета выступает в глазах хуторского казачьего люда в качестве некоего *достойного места*, в котором почём зря или о всяких пустяках писать не будут. Результатом такого отношения стало то, что, по словам Пантелея Прокофьевича, теперь «честь-то Гришке какая!.. Весь хутор об нём гутарит...» (I, 328), а Мохов одарил его лучшим турецким табаком, дорогими конфетами и просил передать от него поклон Григорию.

Встретив по дороге домой свата Мирона Григорьевича, Пантелей Прокофьевич в ответе на вопрос свата о том, что тот «никак с покупкой», не преминул подчеркнуть, что это не покупки, а подарок герою, о подвиге которого пишут даже в газетах: «Это, сват, герою нашему подарки. Сергей Платонович, благодетель, про его геройство вычитал в газетах и дарит ему конфетов и лёгкого табаку» (I, 329).

В-шестых. Большинство персонажей романа как на фронте, так и в тылу, рядовые казаки знают, о чём пишут газеты, лишь понаслышке, с чужих слов, однако данный факт не мешает им воспринимать газету в качестве достоверного источника информации. Когда Григорий возвращается к своей сотне, что стояла в городе Каменка-Струмилово, казак Прохор Зыков просвещает его: «Тут рядом с нашим двором стоит батарея конногорного дивизиона, маштаков выкармливают. Ферверкер ихний в газете читал, что союзники немцев, что называется, – вдрызг» (I, 341).

Сам Прохор той газеты в глаза не видел, но тот факт, что о разгроме союзниками немцев написано в газете, является для него свидетельством достоверности этой информации.

В-седьмых. Отношение рядовых казаков и представителей высшего сословия к газете различны. В силу своей образованности последние демонстрируют отношение к периодической печати, прямо противоположное тому, что характерно для простого казачества.

Когда старший Листницкий получил известие от сына из варшавского госпиталя о том, что тот по излечении намеревается приехать в родовое имение Ягодное, чтобы использовать положенный ему после ранения отпуск, то выслал ему телеграфом деньги и написал короткое письмо, в котором, в частности, задавал вопросы и замечал: «Что ж это творится там, на фронте? Неужто нет людей с рассудком? Не верю я газетной информации: лжива она насквозь, знаю по примеру прошлых лет. Неужто, Евгений, проиграем кампанию?..» (I, 349).

Старший Листницкий в отношении к газетной информации пользуется принципом аналогии: если пресса была лжива в прошлые годы, то и сегодня «лжива она насквозь». В противоположность генералу Листницкому, Сергей Платонович Мохов видит в газетах надёжный источник информации. Узнав о том, что к старому генералу приехал младший Листницкий, он отправляется в Ягодное, чтобы узнать от него последние новости о происходящем в стране. В разговоре с отцом и сыном Листницкими он жалуется на то, что «ведь у нас ничего толкового нет, – волнуясь, заговорил Платонович; поёрзав в кресле, он закурил, продолжал: – Газет не получаем уже неделю. Слухи самые невероятные,

растерянность. Беда, ей-богу! Я, услыша, что Евгений Николаевич приехал в отпуск, решил съездить сюда к вам, расспросить, что там творится, чего нужно ожидать» (II, 72).

Отсутствие газет с их информацией о происходящем – это настоящая беда для Мохова. Замечание же героя о том, что «у нас ничего толкового нет», выводит газеты, которых на хуторе не получают уже неделю, в разряд «толкового» в глазах человека, который не хочет верить слухам, тем более, когда они «самые невероятные».

Отношение Евгения Листницкого к прессе также отличается от того, как её понимает отец. После возвращения из отпуска он со своим полком попадает в Петроград. На квартире, где разместились офицеры, у него происходит такой разговор с подъесаулом Атарщиковым: «...Ну, так что в газетах?

– ...А в газетах что? Описание выступлений большевиков, правительственные мероприятия... Почитай!» (II, 90).

Эпизод, с одной стороны, примечателен тем, что передаёт представление одного из персонажей о главном, чем были заполнены столичные газеты в период между двумя революциями. А с другой, – в нём просматривается отношение Евгения Листницкого, который без особого интереса, скорее, по привычке, интересуется газетными новостями.

Данное наблюдение может быть подтверждено учащимися ещё и тем, что для Евгения Листницкого город, от которого он отвык за годы войны, это – «разноголосый гул, перевитый смехом, автомобильными гудками, криком газетчиков» (II, 90-91).

В таком упоминании нет никакой оценки, крики газетчиков – это одна из примет городской жизни, однако неодобрительное отношение городского обывателя к газетам учащиеся могут найти в тексте романа. Оно проявляется даже во всего лишь одной реплике, которую слышит Бунчук, идущий через толпу на привокзальной площади в Ростове-на-Дону: «Флот не пойдёт... что там глупости пороть! – слышалось рядом.

– А чего не пойдёт?

– В газетах в этих...» (II, 184).

В-восьмых. Газета в романе-эпопее присутствует в качестве источника и основания политических убеждений. Последнее ста-

новится особенно заметным во второй книге «Тихого Дона». Когда Евгений Листницкий спрашивает Бунчука о том, зачем с такими революционными воззрениями тот добровольно отправился на фронт и даже выслужился до офицерского чина, «Бунчук вынул из бокового кармана шинели большой свёрток бумаг, долго рылся в нём, стоя спиной к Листницкому, и, подойдя к столу, разгладил широкой жилистой ладонью пожелтевший от старости газетный лист» (II, 11).

Можно обратить внимание учащихся на роль детали в данном эпизоде, задав, к примеру, такой вопрос:

– *О чём свидетельствует внешний вид газетного листа, который хранит герой?*

То, что газетный лист был «пожелтевший от старости», это – деталь, свидетельствующая о том, какой ценностью обладало для героя напечатанное давно в газете, и эта ценность раскрывается героем сразу: «<...> Вот тут сказано... И он прочёл слова Ленина...» (II, 11).

В-девятых. Обратим внимание учащихся на то, что в упоминаемом эпизоде Бунчука прервёт вопросом один из персонажей, но Листницкий попросил читать дальше, и Бунчук продолжил чтение. Газета в данном эпизоде предстаёт как источник информации, в котором есть *доступное изложение* сути вещей и явлений современной жизни, *разъяснение* сложившегося положения и *представлен план* конкретных действий во имя изменения этой жизни. В итоге – газета выступает в качестве одного из наиболее действенных средств *революционной агитации партии большевиков*. Таковой она представлена в связи с одним героем, однако процессы, происходящие в армии и в мирной жизни, как они описаны у Шолохова, говорят о том, что таких, как Бунчук, пришедших в революцию благодаря революционной агитации, в том числе и через газеты, было много.

Отношение к газете как средству революционной агитации проявляется и в том эпизоде, когда Бунчук прибывает в свой родной полк, чтобы остановить движение казачьих частей на Петроград. Один из казаков просит его разъяснить ситуацию, когда к казакам «подбираются разные агитаторы», которые отговаривают их идти на Петроград, но они для казаков «народ чужой», и

веры им нет, а газеты, присылаемые Бунчуком, не дают воинам бедствовать с бумагой на самокрутки, на что получает гневную отповедь сослуживца, уверяющего: «...мы их от головы до хвоста перечитаем, бывалоча» (II, 138).

В-десятых, в приведённом выше эпизоде, как и во множестве других, газета присутствует в качестве бытовой необходимости для курящего человека на войне. Однако такое значение газеты, по мнению большинства казаков, которое отражено в их репликах, в новых условиях является уже вторичным, иначе бы они не прочитывали газеты «от головы до хвоста» прежде, чем пустить «на курево». Получается, что присылаемые Бунчуком, естественно, большевистские газеты были нужны и интересны казакам, пытавшимся разобраться в событиях, непосредственными участниками которых они были или в ближайшее время могли стать.

Не менее важным будет и анализ того, какими внешне были газеты описываемой эпохи. Можно обратить внимание учащих к третьей книге, в которой Шолохов приводит интересное наблюдение над тем, как к середине 1918 года изменился сам внешний облик газет. Автором этого наблюдения в романе-эпопее является Евгений Листницкий. После двух ранений, полученных во время Ледяного похода, он решил провести двухнедельный отпуск в Новочеркасске, в доме ротмистра Горчакова, где чтение газет, напечатанных «на дрянной, обёрточной бумаге» (III, 44), стало одним из его ежедневных занятий.

И дело даже не в том, что перед нами вполне документальное свидетельство того, как во время Гражданской войны изменился сам внешний облик газет, что, естественно, характеризует данную эпоху. Важнее другое. Изменившийся внешний облик газет дан в восприятии Евгения Листницкого именно потому, что для людей его круга газета – это не только то, *что* напечатано, но и то, *как* это выглядит, *как* это преподносится.

В связи с этим можно обратить внимание учащих на то, *какое отношение к газете характерно для главного героя, каким источником информации она ему видится.*

В этом аспекте особенно показательным будет проанализировать с учащимися то, как выглядит газета в эпопее Шолохова в

тот момент, когда Григорий Мелехов, как рядовой участник войны сравнивает свои представления о ходе её с тем, как об этом пишут газеты.

Принципиально важным для понимания образа главного героя является и то, что он оказывается среди тех, кто не верит газетам: «Участвуя в войне, Григорий равнодушно наблюдал за её ходом. Он был уверен: к зиме фронта не станет; знал, что казаки настроены примиренчески и о затяжной войне не может быть и речи. В полк изредка приходили газеты. Григорий с ненавистью брал в руки жёлтый, набранный на обёрточной бумаге номер «Верхне-Донского края» и, бегло просматривая сводки фронтов, скрипел зубами. А казаки добродушно ржали, когда он читал им вслух бравурные, притворно-бодрые строки <...>» (III, 83-84).

Об отношении главного героя к газетам более чем выразительно свидетельствует замечание о том, что он «с ненавистью» брал газету в руки. И дело, конечно же, не в том, что газета «Верхне-Донской край» была набрана «на обёрточной бумаге» (эту особенность издаваемых на Дону газет, как мы помним, отмечал и Евгений Листницкий). Дело было совсем не во внешнем виде газеты: Григорий Мелехов «скрипел зубами», просматривая сводки с фронтов.

Приведённые выше, а также возможные другие эпизоды, в которых упоминается газета, дают возможность сделать выводы о том, *как по-разному относятся герои романа к этому источнику информации и чем такое отношение вызвано.*

К примеру, в приведённом выше эпизоде газетные строки, описывающие ход военных действий, определяются Мелеховым как «бравурные» и «приторно-бодрые». Однако, в отличие от него, казаки, слушая чтение этих строк, только «добродушно ржали» над тем, что «настроение казаков бодрое», и над тем, что «донцы рвутся к новым победам!». Лживость газетных сообщений очевидна для казаков как непосредственных участников описываемых событий. Не верят казаки и сведениям об успехах «кадетов» в Сибири и на Кубани. Больно беззастенчиво и нагло врал «Верхне-Донской край». Не случайно мысль о лживости газетных сообщений о происходящем на фронте повторяется неоднократно.

Одним из выводов оказывается и такой, согласно которому газета, рассчитанная на рядового казака, явно не справлялась со своей ролью агитатора и организатора, казаки знали истинное положение дел как непосредственные участники событий. То, что у его сослуживцев вызывает весёлое ржание, заставляет Григория Мелехова скрипеть зубами, так как для него за бравурными и притворно-бодрыми строками уже проступают черты будущей трагедии белого движения и казачества.

Газеты оказываются одной из причин того, что к вечеру дня, когда пришла газета с очередным сообщением о «доблестной» победе Вёшенского полка, Григорий Мелехов пришёл к неутешительному выводу: «Некуда податься!» (III, 84).

Логично будет проанализировать с учащимися эпизод, в котором рассказывается о том, как казаки, восставшие против советской власти, воспринимали то, что писали о них газеты красных. Приехавшему на совещание в Вёшенскую Григорию Мелехову дают почитать газету «В пути», которую нашли у одного из зарубленных казаками красных курсантов.

Полностью приведённая писателем статья «Восстание в тылу» даёт представление о том, как новая власть использовала возможности периодической печати.

Перед учащимися ставится задача проанализировать то,

– *Какой характер носит статья?*

– *На кого она рассчитана на тех, кто восстал или тех, кто подавляет восстание?*

– *Как относятся сами восставшие к тому, что о них написано в газете советской власти?*

Статья носит ярко выраженный агитационный характер. При этом её агитационность рассчитана и на тех, кто участвует в восстании, и на тех, кто его подавляет. Участники Вёшенского восстания не могли не заметить того, как в статье признаны ошибки новой власти, отдельные представители которой несправедливо притесняли казаков. С другой стороны, в статье образно указано на то, чем является «мятеж в тылу у воина», который защищает свою новую власть. В ней чётко и определённо названы те, кто является организаторами подлого мятежа в тылу и кому он на руку. Однако самое главное заключается в том, что статья написана в

таким стиле, в таком тоне, что не только у воюющих против восставших, но и у самих восставших развеиваются сомнения относительно того, что Вёшенское восстание будет в любом случае подавлено, причём «в кратчайший срок».

Если для Кудинова в большевистской газете «расчудесно» описывают восставших, то сам Григорий Мелехов удивлён и раздосадован той трактовкой, какую даёт Вёшенскому восстанию газета: «Григорий закончил читать, мрачно усмехнулся. Статья наполнила его озлоблением и досадой. «Черкнули пером и доразу спаровали с Деникиным, в помощники ему зачислили...» (III, 333).

Слова статьи о том, что «красноармейцы должны проникнуться ясным сознанием того, что мятежники» — это прямые, явные помощники «белогвардейских генералов Деникина и Колчака» (III, 332), рассчитаны не только на красноармейцев, но и на их противника. И реакция главного героя на эти слова свидетельствует о том, что они достигли цели. Идейная основа восстания, организаторы и участники которого хотели своей казачьей власти, без красных и без белых, не признаётся советской властью, которая видит в восстании только удар в спину, только стремление помочь Деникину и Колчаку. Именно это более все раздражает Григория Мелехова, вызывает его досаду и озлобление.

Ещё один принципиально важный аспект заключается в том, чтобы учащиеся проанализировали своеобразие присутствия, бытования газеты в романе Шолохова в мирной жизни. С этой целью необходимо отметить то, как для Михаила Кошевого в его мирной жизни, когда он остался «единственным и полновластным хозяином» в доме Мелеховых, газетные сообщения являются одним из свидетельств того, что он рано обратился к этой мирной жизни. Ощущение того, что герой рано принялся за мирную жизнь, приходит благодаря тому, что окружная газета писала о положении на фронте. Никаких других свидетельств того, что и как было представлено в газете, в тексте нет, что позволяет сделать вывод о достоверности той информации, которую приносила окружная газета.

Для остальных хуторян основой для размышлений служили слухи, из которых выходило, что «Советской власти к зиме будет конец, что Врангель вышел из Таврии и вместе с Махно подходит уже к Ростову, что союзники высадили в Новороссийске огромный десант...

Слухи, один нелепей другого, распространялись по хутору». Михаил Кошевой в глазах казаков выглядел информированным человеком, так как читал газеты, поэтому казаки, «встречаясь с Мишкой, с деланным равнодушием спрашивали: “Ты газетки прочитываешь, Кошевой, расскажи, как там, Врангеля скоро прикончат? И верно это или брехня, что союзники опять на нас прут?”» (IV, 290).

В таком контексте газеты, хоть и называемые казаками «газетками», выступают в качестве *оппозиции слухам*. Нельзя с уверенностью сказать, чему казаки верят больше, слухам или газетам, но принципиально важно уже само стремление сравнить эти два источника информации о происходящем. Хотя Прохора Зыкова, к примеру, газеты Михаила Кошевого интересовали, прежде всего, как материал для самокруток: «Что же, зараз мне надо капустные листья курить али, скажем, лопухи вялить на бумагу? Нет, Михаил, как хочешь, а давай газетку. Я без курева не могу. Я на германском фронте свою пайку хлеба иной раз на восьмушку махорки менял» (IV, 302).

Так может выглядеть анализ романа-эпопеи М. А. Шолохова «Тихий Дон» в аспекте бытования концепта газета.

Ещё один пример – возможный вариант анализа того, что представляет собой концепт *изба* в одноимённом рассказе В. Г. Распутина.

Первые вопросы для начала анализа могут быть такими:

– *Какие ассоциации возникают у вас при слове «изба»? С какими смыслами, ассоциациями для вас связано это слово?*

– *В чём смысл того, что это слово использовано писателем в качестве названия?*

Как показывает опыт, ассоциации современных учащихся в связи с избой носят негативный характер, изба для них как свидетельство некоей отсталости, убожества и нищеты, даже для тех, кто уже прочитал рассказ Валентина Распутина.

С другой стороны, учащиеся понимают, что выделяя избу уже в названии рассказа, писатель акцентирует внимание читателя на том мире, который связан с избой, что предполагает (пока, до прочтения рассказа) возможное наполнение этого мира каким-то новыми личностными смыслами, личностными представлениями о реалиях бытия, связанных с избой.

Сущность и даже «особость» этого концепта, точнее – бытования этого слова в тексте рассказа великолепно определена Ю. И. Минераловым: «Начав рассказывать об избе как реальном жилище конкретной женщины, Распутин понемногу и естественно всё более превращает её в *символический образ* (обратите внимание на название рассказа), своего рода воплощение «крестьянского космоса». Важны незаметность и ненавязчивость этой происходящей исподволь по ходу повествования метаморфозы. Нечто подобное происходит параллельно с образом хозяйки избы Агафьи»¹.

Приведённое мнение даёт возможность акцентировать внимание учащихся, во-первых, на том, какие изменения (метаморфозы) происходят с избой по ходу повествования и, во-вторых, что представляет собой изба как элемент крестьянской жизни, в чём заключается сущность пространства, которое определяется этим словом.

Учащиеся получают задание *найти в тексте рассказа свидетельства того, что с избой происходят изменения (метаморфозы) и проанализировать то, в чём смысл таких изменений.*

Наблюдения над текстом дают учащимся возможность отметить то, как именно «понемногу и естественно» изба становится неким волшебным, фантастическим пространством, когда «каким-то макаром из последних сил изба держала достоинство и стояла высоконожкой и подобранно, не дала выхлестать стёкла, выломать палисадник с рябиной и черёмухой, просторная ограда не зарастала крапивой»², когда во время пожара «сама же я управлялась с огнём» (356).

И главное – изба как космос крестьянской жизни у Распутина становится сакральным пространством: «Заходили сюда, в большую и взлобисто приподнятую ограду, откуда виден был весь скат деревни к воде и всё широкое заводье, по теплу старухи, усаживались на низкую и неохватную, вросшую в землю, чурку и сразу оказывались в *другом мире* (курсив мой. – А. С.). <... > “Ходила попечалиться к старухе Агафье”, – не скрывали друг перед другом своего гостеванья в заброшенном дворе живые старухи. Ко

¹ Минералов Ю. И. История русской литературы: 90-е годы XX века. – М.: ВЛАДОС, 2002. С. 46.

² Распутин В. Г. Прощание с Матёрой / В. Г. Распутин. Повести. Рассказы: В 2 т. Т. 2. – М.: Дрофа, 2004. С. 324. Далее рассказ цитируются по данному изданию с указанием страницы в тексте.

всем остальным из отстрадававшего на земле деревенского народа следовало идти на кладбище, которое и было недалеко, сразу за старым аэродромом, поросшем теперь травинкой, а к старухе Агафье в те же ворота, что и при жизни. Почему так сложилось, и сказать нельзя» (325).

С избой (в избе) происходят такие события, что иногда впору говорить о «поведении» избы, её «поступках»: «Она и не заметила, не пытаясь привыкнуть к избе, что в сенцах перестало мочить. Вася заметил. “Затянуло чем-нибудь дыру, – решил он. – Обошлось без меня”. И забыл. Но однажды, уже осенью, когда Вася ночевал один, его разбудил среди ночи стук – будто в чьих-то руках молоток погуливает по крыше. Он не поленился, вышел – никого, в мозглом сыром рассвете, как в трясине, едва проступали очертания домов, стояла вязкая тишина. Приблизилось. Но ложился обратно в постель Вася с мыслью, что надо сегодня же, не откладывая, поговорить со Стешей...» (354).

«Приблизилось», – посчитал герой, однако факт остаётся фактом, пусть и никак не комментируемым: «в сенцах перестало мочить». «Затянуло чем-нибудь дыру», – успокаивает себя материалистическое сознание героя.

Волшебство или фантастика явно присутствуют в том, что происходит с избой старухи Агафьи. В связи с этим главным, принципиальным вопросом становится следующий:

– В чём смысл того, что писатель повествует о таких волшебных, фантастических событиях в связи с избой? Зачем он рассказывает «сказки» про избу?

Для писателя такое повествование наполнено глубоким смыслом: когда человек оказался неспособен сохранить связь с исконным, с жизнью своей земли, эта функция переходит на явления, которые в современном обыденном сознании являются неодушевлёнными. Изба становится единственной надеждой на возрождение какой-то иной, гармоничной жизни, какого-то космоса, известного прошлому.

Сам человек очень от неё отдалился (это видно хотя бы на примере последних незваных жильцов агафьиной избы Кати-Вани), поэтому восстановление такой жизни, приближение человека к ней или удаление от неё – основной сюжет этого рассказа

В. Распутина – связывается с избой. Она, может быть, последний «остаток жизни», которая была гармоничной, в радость человеку на родной земле: «И в остатках этой жизни, в конечном её убожестве явственно дремлют и, кажется, отзовутся, если окликнуть, такое упорство, такая выносливость, встроенные здесь изначально, что нет им никакой меры» (357).

В данном случае речь идёт о сущностном тождестве избы чему-то значительно более нравственному, исконному, существующему в некоей иной сфере, в ином пространстве-времени. Эта иная сфера, иное пространство-время оказались недоступными для новых поколений людей, которые забыли об избе как космосе крестьянской жизни, которые перестали воспринимать её как универсум этой жизни: Агафья была одной из последних понимавших.

Люди нового времени не воспринимают избу, они перестали понимать её как космос крестьянской жизни, а такое понимание было искони присуще русскому человеку. Есть своя символика в использовании В. Распутиным слова «изба».

Обратив учащихся к «Словарю пословиц и поговорок русского народа» В. И. Даля, учитель даёт им возможность убедиться в том, что в нём нет такого раздела, в котором не представлены пословицы и поговорки с использованием слова «изба» (этот факт может быть проиллюстрирован самим учителем прямо на уроке).

Точный подсчёт свидетельствует, что из 36 000 пословиц и поговорок этого словаря (сюда же относятся загадки, приметы, суеверия) более 250 включают в себя слово «изба» или «избушка».

С помощью учителя учащиеся могут сделать ещё одно принципиально важное наблюдение: «избушка» встречается у Даля всего 20 раз, а в рассказе Распутина Агафьиной изба так ни разу не называется вообще. Нет в Словаре Даля и использования слова «избёнка», а у Распутина читаем: «... оставалось что-то в её постве и стати такое, что не позволяло назвать её избёнкой» (324).

Писатель не приемлет пренебрежительно-уменьшительной номинации описываемого явления.

В продолжение анализа можно привести учащимся признание Ф. М. Достоевского: «Целое у меня выходит в виде *героя*» (письмо Майкову от 31/XII 1867 года). А у Распутина, получается, что это «целое» выходит в виде «избы»?

– О чём свидетельствует тот факт, что в рассказе Распутина героя, в понимании Достоевского, нет?

Анализ концепта изба приводит учащих к выводу, согласно которому, воссоздаваемая В. Распутиным современная нам эпоха оказалась настолько искажённой, что вывести *целое* только из современного героя (героев) уже нельзя. Если у Достоевского герой (герои) были сопоставлены этому *целому*, то у Распутина такого героя (героев) замещает изба.

Такой подход, такое конструирование художественного мира можно определить как *символический реализм*.

Через телесную природу видимого, эмпирического мира писатель открывает возможности, пути к символическому познанию невидимой сущности. Описания внешности и поведения, характерные для прозы В. Распутина, в рассказе «Изба» создают вполне реальное впечатление, что видимый мир с его явлениями и с самим человеком, со структурой его психофизического организма – это некий экран, на котором запечатлены символы иного бытия. Основой такого символического реализма являются попытки сопоставить мир «духовного» с миром «природного».

Конечно, сущность *символизма* как разновидности модернистского типа художественного сознания и того символизма, о котором мы говорим в связи с анализом концепта изба в одноимённом рассказе В. Распутина, различны. Однако небесполезно будет напомнить учащимся о том, что один из ярчайших и наиболее последовательных символистов Александр Блок считал, что символизм говорит «о событиях, происходивших и происходящих в действительно реальных мирах», именно в нём обнаруживается «с очевидностью *объективность и реальность* “тех миров”», эта реальность – «единственная, которая для меня даёт смысл жизни, миру и искусству»¹. Принципиально важно в утверждении А. Блока то, что в символизме – *та* реальность и *эта* жизнь отличаются и, прежде всего, качественно.

Анализ бытования концепта изба в одноимённом рассказе Валентина Распутина даёт возможность сделать выводы:

¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4 – Л.: Худож. лит., 1982. С. 142-147.

Реальность *видимая* и реальность *иного мира* у Распутина одинаково подлинны, они составляют единый мир современного человека, даже когда он сам этой двуединости не осознаёт. Через то, как в рассказе Распутина описана, как «ведёт себя» в тексте изба, мы осознаем сущность данного концепта. А символический реализм Распутина, в этом концепт признаёт право быть символом за всякой реальностью, рассматриваемой в её в сопряжении с высшими ценностями бытия современного человека.

Эти высшие ценности писатель считает тоже реальностью, едва ли не более реальной в ряду реального. Впору вспомнить один из девизов русского символизма: *a realibus ad realigra* (от реального к реальнейшему), что можно понимать, наблюдая за сущностью концепта изба, как движение от реальности низшего порядка к реальности высшей. Первая представлена миром жителей посёлка, куда «сгрузили» помимо родной деревни Агафьи Криволуцкой «ещё пять береговых деревушек» (325). А второй представлен самой избой, за которой стоят некие утерянные людьми ценности. Именно наличие таких образов, таких авторских концептов, как изба, свидетельствует об имеющихся пока возможностях сохранения этих ценностей. Поэтому рассказ, с его основным концептом, вынесенным в заглавие, принадлежат искусству символично-реалистическому, когда сущность только внешне прикрыта бытовой оболочкой, когда повествование есть восхождение *a realibus ad realigra*, постижение высших реальностей в символах низшего мира.

Символично-реалистическое изображение, символично-реалистическое понимание концепта изба даёт писателю возможность рассказать о том, как мир явлений, внешняя природа, сам человек могут быть только прозрачной оболочкой иного мира, отражением иных непреходящих реальностей, а главное – ценностей.

Семёнов Александр Николаевич

ВИДЫ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Учебно-методическое пособие

Оригинал-макет изготовлен редакционно-издательским отделом
АУ «Институт развития образования»

Дизайн обложки:
Белов М.В.

Формат 60*84/16. Гарнитура Times New Roman.
Усл.п.л. 7,87. Заказ № 438. Тираж 50 экз.

Институт развития образования

Ханты-Мансийский автономный округ – Югра
628012, г. Ханты-Мансийск, ул. Чехова, 12

