

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ УКРАИНЫ
ИНСТИТУТ СИСТЕМНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ОБРАЗОВАНИЯ
КИЕВСКИЙ МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ
УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ УЧИТЕЛЕЙ
им. Б. ГРИНЧЕНКО

Ю. И. Ковбасенко

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Киев 1995

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ УКРАИНЫ
ИНСТИТУТ СИСТЕМНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ОБРАЗОВАНИЯ
КИЕВСКИЙ МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ
УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ УЧИТЕЛЕЙ
им. Б. ГРИНЧЕНКО

Ю.И.КОВБАСЕНКО

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Рекомендовано Главным управлением
общего среднего образования
в качестве пособия для преподавателей
литературы

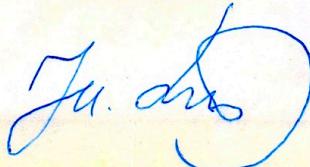
Киев 1995

Тарту
1.07.92

Глубокоуважаемый Юрий Иванович!

С большим интересом прочитал Ваше письмо. Предложенные Вами методы анализа интересны и заслуживают внимания. Надо только иметь в виду следующее. Позвольте объясниться с помощью метафор. Есть такие одноклеточные существа, которые, совершенствуясь на оси выживания, добились того, что, оставаясь собой, они постоянно изменяются, настолько, что преследующие их формы жизни не могут успевать за их динамикой. Приблизительно также построены художественные тексты - это исключительно динамическая система, которая постоянно изменяется в пространстве с динамическими осями. Как и эти формы жизни, художественный текст постоянно остается собой, никогда не будучи равен сам себе. Анализируя подобное устройство, мы находимся между двух опасностей: потерять устойчивость самоорганизующейся структуры и потерять ее исключительно широкую динамичность и способность менять свой облик. Они всегда изучают "вчерашнюю" структуру, из которой сам текст уже ускользнул. Из этого следует, что структурный анализ требует особенно тонких и динамических механизмов, мы же часто опаздываем, как те, кто стреляя по подвижной цели, не учитывают ее упреждения. Вместе с тем не могу не заметить, что в Вашем методе есть значительные научные потенции.

Ваш



Філологічний аналіз художнього тексту: Посібник /Ю.І.Ковбасенко.- К.: ІСДО, 1995.- 48 с. Рос.мовою.

У посібнику висвітлено теоретичні основи та методику філологічного аналізу художнього тексту. Запропоновано матеріали щодо проведення занять з творчості В.Г.Распутіна, О.І.Солженицина, О.А.Гінзбурга /О.Галича/, В.М.Шукшина. Здебільшого оригінальна, методика може використовуватися як у поєднанні з традиційною, так і замість неї.

Роботу розраховано на викладачів вищої та середньої школи. Із матеріалами можуть скористатися також студенти і школярі.

В пособии освещены теоретические основы и методика филологического анализа художественного текста. Предложены материалы к проведению занятий по творчеству В.Г.Распутина, А.И.Солженицына, А.А.Гинзбурга /А.Галича/, В.М.Шукшина. Во многом оригинальная, методика может быть использована как вместе с традиционной, так и вместо нее.

Работа рассчитана на преподавателей высшей и средней школы. Ее материалами могут воспользоваться также студенты и школьники.

Рецензенты: М.М.Гнатюк, канд.филол.наук
Л.И.Билань

Ответственный за выпуск С.И.Сафарян

ISBN 5-8238-0406-7

© Ю.И.Ковбасенко, 1995

на замовних
засадах

відкривши
метод в свій
з майже новими
поглядами.
31.12.96 Ковб

Светлой памяти профессора Ю.М.Лотмана
посвящаем эту работу.

Автор

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня учителя-словесники оказались в затруднительном положении. В частности, потому, что обновился список имен и текстов, рекомендуемых для изучения в школе. Преподавателю во многом нужно переучиваться самому. Кроме того перед ним со всей остротой встает не только вопрос "ЧЕМУ учить", но и "КАК учить". Сложившаяся, устоявшаяся, передаваемая из поколения в поколение методика анализа литературных произведений зачастую не срабатывает применительно ко многим текстам, включенным в программы. Это закономерно, ибо доминирование одного метода у создателей художественных текстов, включенных в программы советской школы, повлекло доминирование одной методики их анализа. А, по меткому выражению Лесгафта, то, что не тренируется, погибает. Невостребованные методики анализа художественных текстов забывались, а новые - за ненадобностью - не разрабатывались. Вот и сложился в школе печально известный, набивший осколикну ученикам, да и самому учителю, стереотип: тема - идея - образ /как правило, типичный/ и т.д. Этот стереотип применялся ко всем изучавшимся текстам. Как это ни парадоксально, тексты создавались тоже под стереотипы: в самом определении метода социалистического реализма уже была заложена тема: "Правдивое изображение действительности в ее революционном развитии". Вот и не срабатывают в

школе формулировки типа: "Назовите тему /идей/ романа М.Булгакова "Мастер и Маргарита" или, по ironичному замечанию одного журналиста, "Напишите сочинение на тему: "Азазелло - типичный представитель потустороннего царства".

Разумеется, нельзя утверждать, что методика плоха только из-за того, что ее злоупотребляют. Хотя бы потому, что нет метода, которым нельзя было бы злоупотребить. К тому же я ни в коей мере не против разумного единобразия в подходах к анализу художественного текста, нет. Но единобразия именно разумного, помогающего школьнику понять произведение. Кстати сказать, настоящая и чего-нибудь стоящая методика всегда в чем-то однообразна, стереотипна: как, например, анализировать конкретные стихи без выделения "единобразных" элементов - размера, рифмы и т.д. Но это разумное единобразие применения приемов анализа художественных текстов ни в коей мере не должно быть сопряжено с использованием по преимуществу единственного метода художественного анализа, как это было в школьной /да и вузовской/ практике до недавнего времени. Сейчас словеснику просто необходимо овладеть достижениями различных школ литературоведения.

Эти обстоятельства обусловили целесообразность разработки во многом оригинальной методики, названной филологическим анализом художественного текста.

Раздел I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

§ I. О специфике литературоведения и методике преподавания литературы в школе

К сожалению, литературоведение не имеет "защитных механизмов" от дилетантов. Попробовал бы некомпетентный человек порассуждать, например, о валентности молекулы ванадия или, положим, специфике генотипа паламедей. Следовательно, скажем, химия или зоология менее открыты доступу любителей, нежели наука о литературе. Один из участников одной из дискуссий о литературоведении даже заявил, что

литературоведом является всякий, кто умеет читать, он де читает произведение, т.е. изучает, т.е. "ведает" литературу*. Увы, этот дилетантизм нашел отражение не только в современном литературоведении, но и, естественно, в методике преподавания литературы.

В последнее время, когда многие крайние и ортодоксальные точки зрения квалифицируются как "нестандартные", получая тем самым некую положительную оценку, особенно ярко выяснились две, казалось бы, противоположные тенденции.

Первая - поразительное единобразие методов анализа всех литературных произведений в школе, использование штампов, шаблонов типа: "имярек - типичный представитель дворянства /варианты - пролетариата, крестьянства, интеллигенции/"; "в таком-то произведении автор поднимает актуальные /вариант - общечеловеческие/ проблемы; "в образе имярек писатель воплотил..." и т.д., и т.п.

Вторая - я бы ее назвал "кто во что горазд"**. Психолог предлагает исследовать образ или даже не образ, а личность Родиона Раскольникова на предмет наличия у него маниакально-депрессивного психоза с ярко выраженной доминантой убийства старухи-процентщицы. Юрист призывает произвести суд над убийцей. Философ ищет в поступке героя литературную иллюстрацию краха философии Наполеона, теории сверхчеловека, сверхличности, которой дозволено все. Самое плохое в этом калейдоскопе дилетантства то, что многие учителя играют в эти игры всерьез, часто переигрывают, а иногда и вовсе заигрывают. Автор этих строк лично слышал, как во время дискуссии о нестандартном уроке литературы учительница вполне серьезно рассказывала о том,

* Однозначно опроверг эту вульгарную точку зрения талантливый филолог, академик Л.В.Щерба, заявив, что основа филологии - отличное понимание текстов. А.С.Лихачев поставил точки над "и", сказав, что, если за исследование чисто литературоведческой проблемы берется писатель, актер, режиссер, спрос с него должен быть такой же, как с любого литературоведа, и без всяких скидок.

** Предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением. Между тем до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу - быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам - истории философии, истории культуры, психологии и т.д. - и что последние могут, естественно, использовать и литературные памятники, как дефектные, второстепенные документы. /Ньюсон Р.О. Но-вейшая русская поэзия. - Прага, 1921. - С. II.

как сильно при проведении урока-суда над Родионом Раскольниковым в 10-м классе ей помог опит заседания в одном из районных судов Киева.

Не исключая возможности и целесообразности использования в школе различных методов анализа художественных произведений, но при соблюдении чувства меры, истинного вкуса. Каждый должен заниматься тем, что является его профессией: психолог - психологией, историк - историей, филолог - филологией.

Методика, предложенная далее, названа филологическим анализом художественного текста, ибо она опирается, с одной стороны, на достижения современной лингвистики /теория текста, компонентный анализ лексической семантики и т.д./, а с другой, - на классический, проверенный временем терминологический и методический аппарат академического литературоведения.

§ 2. Некоторые вопросы теории текста

Одна из основных функций любого текста - передача информации. Само собой разумеется, для текста художественного наиболее важна функция эстетического воздействия на читателя, но само это воздействие возможно только при условии восприятия текста, т.е. в процессе или после получения информации, содержащейся в нем. И снова мы вернулись к изначальной мысли: важнейшей функцией всякого /в том числе художественного/ текста является передача информации.

Художественное произведение создается для читателя и ориентировано на его понимание, запросы, потребности. Эти запросы, потребности и понимание зависят от уровня развития самого читателя, но это уже другой вопрос. Следовательно, хочет того автор или не хочет, сознательно он это делает или неосознанно, но создает он текст по определенным законам, канонам, иначе его не поймут, иначе он умрет как писатель /пример? - творчество многих футур- и других "истов" в 20-е годы этого века*/. А коль скоро существуют законы (закономерности) создания и функционирования художественного текста, то, изучив

* Ср.: "Все подлинно индивидуальное, не вытекающее из языковой системы, не заложенное в ней потенциально, не находя себе отклика и даже понимания, безвозвратно гибнет". /Шерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность.- Л.: Наука, 1974. - С. 28-29/.

и учитывая их действие, можно эффективно формировать и как квалифицированный читатель /да-да, именно квалифицированный, - читать ведь тоже нужно уметь/, и даже как писатель. Еще более благородная задача - научить этому школьнику.

В этой работе рассмотрено четыре из таких законов /поэтому она состоит из четырех основных разделов/, и, соответственно, - четыре приема филологического анализа художественных произведений. Как показала практика, эти приемы целесообразно использовать в средней и высшей школе. Есть также законы, действие которых распространяется на каждый из упомянутых четырех, т.е. законы глобальные.

Прежде всего, это закон тесной взаимосвязи всех видов текстовой информации. Сколько их - "всех"? Три. Информацию любого художественного текста /будь то многотомная "Сага о Форсайтах" Голсуорси или сверхлаконичное брюсовское "О, закрой свои бледные ноги"/ можно условно разделить на три вида:

- а/ содержательно-фактуальную;
- б/ содержательно-подтекстовую;
- в/ содержательно-концептуальную /И.Р.Гальперин/.

Почему эти виды информации названы именно так? Что обозначают эти термины? Рассмотрим каждый из них.

I. Содержательно-фактуальная информация

/от слова "факт"/ - совокупность всех фактов, описанных в тексте: времени и места действия, пейзажа, портрета, событий и т.д.

2. Содержательно-подтекстовая информация

/от слова "подтекст"/ - скрытый смысл какого-либо текста, то, что, по выражению А.А.Ахматовой, "скрыто между строк".

3. Содержательно-концептуальная информация

/от слова "концепция"/ - выражение творческой концепции писателя, того, что в школьной практике принято называть "идеей произведения".

Чтобы это не выглядело абстрактным построением, а обрело "плоть и кровь", прослежу взаимодействие всех трех видов текстовой информации в известном стихотворении А.С.Пушкина "Арион":

Нас было много на челне;
Иные парус напрягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны веслы. В тишине
На руль склонясь, наш кормщик умный
В молчанье правил грузный челн;
А я - беспечной веры полн,-
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измая с налету вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! -
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалой.

Какую же содержательно-фактуальную информацию мы извлекаем из этого текста? Перед нами несколько видоизмененный миф об Арионе, а точнее - описание морской трагедии: корабль, на котором было много людей /"Нас было много на челне"/, попадает в шторм /"Вдруг лоно волн Измая с налету вихорь шумный"/. Все погибают /"Погиб и кормщик и пловец"/, кроме певца Ариона /"Лишь я, таинственный певец, На берег выброшен грозою"/.

Но почему Александра Сергеевича Пушкина привлек именно этот миф? почему он видоизменил его? Случайно ли обращение к этому мифу сразу же после официального окончания его ссылки? Ответы на эти вопросы мы должны искать в подтексте произведения, извлекая содержательно-подтекстовую информацию.

Стихотворение написано в 1827 году, когда перед поэтом со всей остротой встал вопрос: о чем петь? кого воспевать? С одной стороны, его потрясла кровавая расправа над декабристами, среди которых было много его друзей /как тут не вспомнить - "и я бы мог"/, многие из которых в ряды заговорщиков попали именно под влиянием ранних стихотворений поэта, за которые он фактически и был сослан на юг. С другой стороны, он верил Николаю I, желавшему сделать из Пушкина придворного поэта, "приручить" его. Жуковскому был нужен преемник. У Александра Сергеевича появляется несколько стихотворений, за которые ему приходилось объясняться с друзьями:

Нет, я не листец, когда царю
Хвалу свободную слагаю:
Я смело чувства выражая,
Языком сердца говорю.

Так изменил ли поэт своим юношеским взглядам, стал ли он карикатурами поэтом? Ответ на этот вопрос мы находим в стихотворении "Арион": "я гимны прежние пою".

Анализ заголовка произведения подводит нас к восприятию содержательно-концептуальной информации. На первый взгляд может показаться, что название стихотворения лишнее и даже мешает его восприятию. В самом тексте "тайный певец" /почему "тайный"/? по имени ни разу не назван, да и не было необходимости в этом. Следовательно, заявлять имя действующего лица в заголовке как будто не следовало. Но это не совсем так. Арион, его судьба /хорошо известные просвещенным читателям того времени/ символизировали служение поэта его музе: певец Арион в преддверии последней минуты жизни просит своих палачей разрешить ему спеть в последний раз. После окончания песни он сам бросается в море, но его спасает дельфин. Итак, судьба Ариона - судьба поэта. Именно об этом много в то время думал Пушкин. Об этом свидетельствуют его стихи "Поэт" /"Поэта не требует поэта..."/, "Пророк", "Друзьям" /"Нет, я не листец, когда царю..."/, "Поэт и толпа" и другие. Служить поэзии всегда и везде - вот кредо поэта, отраженное в стихотворении "Арион", герой которого не забывает о своем призвании нигде: ни в плавучем челне, ни на морском берегу, куда его выбросила гроза.

Ни один из видов текстовой информации невозможно изменить, чтобы тотчас не изменились бы два других. Вот яркий пример: А.Т. Твардовский внес изменения в известный рассказ А.И. Солженицына "Матренин двор": в рукописи был изменен не абзац, не предложение, ни даже слово - всего лишь одна цифра: "6" на "3" /1956 г. на 1953 г./. Иначе говоря, изменилась содержательно-фактуальная информация, время действия "перенеслось" с 1956 года - периода правления Н.С.Хрущева, на год 1953 - время пребывания у власти И.В.Сталина. И все недостатки, изображенные в произведении, автоматически легли на плечи покойного "вождя народов". Иначе говоря, изменился подтекст рассказа, а вместе с ним - и концепция писателя.

Вторым глобальным законом художественного текста, который наблюдается практически в любом литературном произведении, является закон использования бинарных семантических оппозиций /БСО/. БСО зачастую совпадают с антитезой, в то же время не равняясь ей.

Термин "бинарная семантическая оппозиция" включает в себя и контраст, и антитезу, и оксюморон, и антиметаболу, и хиазм. Введение этого термина для филологического анализа художественного текста нужно в той же степени, в какой Бодузен де Куртене в свое время был необходим обобщающий термин морфема при наличии терминов корень и аффикс. Но термин бинарная семантическая оппозиция является не только обобщающим.

В отличие от терминов антитеза, оксюморон, антиметабола и др., он обозначает не только план содержания, но и план выражения. БСО может прослеживаться уже на фонетическом уровне языка. Иногда – в плоскости подтекста, иногда – даже аллюзий с другими текстами, в частности и особенно при создании пародий. Вот, например, пародия на специфический гекзаметр гомеровской "Илиады", ассоциативно связанный в сознании читателя с возвышенно-героической тематикой, высоким стилем:

Роза прекрасна по форме и запах имеет приятный,
Болиголов некрасив и при этом ужасно воняет...

Саша Черный. Гармония

Здесь антитеза выражена такими БСО:

роза – болиголов;
прекрасна – некрасив;
запах приятный – ужасно воняет.

Но самая суть комического эффекта в другом: в использовании просторечного слова воняет, которое ни семантически, ни стилистически не соотносится с тематикой и речевым воплощением героико-эпической "Илиады". Здесь мы соприкоснулись с важной закономерностью БСО: они тем контрастнее содержательно, чем больше формального /грамматического/ сходства имеют между собой их "полюса". А вот один из примеров воплощения антитезы в бинарной оппозиции слов:

... Розу белую с черной жабой
Я хотел на земле повенчать.

С. Есенин

Слова из стихотворения четко распадаются на бинарные оппозиции:
роза /символ красоты/ – жаба /символ уродства/ – контекстуальные антоними /сходство – имена существительные, обозначающие образы природы/;

белая – черная – общязыковые антоними /сходство – имена прилагательные, обозначающие цвет/.

Итак: 1. Одной из основных функций художественного текста является передача информации.

2. Вся информация текста можно условно разделить на фактуальную, подтекстовую и концептуальную.

3. Эти виды информации тесно взаимосвязаны: невозможно какое бы то ни было изменение одного из них без немедленного изменения двух других.

4. В каждом художественном тексте, явно или скрыто, использованы бинарные семантические оппозиции, которые могут выражать антитезу, антиметаболу, оксюморон, контраст, хиазм и другие приемы противопоставления.

5. Бинарные семантические оппозиции тем контрастнее и ярче содержательно, чем больше сходства /формального, грамматического/ существует между их "полюсами".

§ 3. Компонентный анализ лексической семантики

Сменяются течения и направления в литературоведении, преобладает то культурно-исторический, то социологический, то психологический, то структуральный подход к анализу произведений, ломаются перья, ведутся научные споры, но при этом неизменным остается одно – всеобщее признание особой роли слова в жизни художественного текста. Исследователи языка художественных произведений давно замерили:

слова в тексте часто обозначают не совсем то, а иногда – и совсем не то, что в общепринятом употреблении. Например, в произведениях В.М.Шукшина словами типа чудик, дурачок называют вполне умных людей, и наоборот: словами типа умница, молодец – глупцов, рвачей, тупиц, бюрократов.

А если слово играет такую бесспорно важную роль в жизни художественного текста, то учитель-словесник должен иметь, кроме языкового чутья, надежный инструмент для определения общезыковой или контекстуальной /индивидуально-авторской/ семантики слов. Таким инструментом является метод компонентного анализа лексической семантики, проще говоря – умение членить значение слова на составляющие его части, компоненты /отсюда термин – "компонентный"/. Человек, владеющий методикой такого анализа, тоньше чувствует мельчайшие семантические нюансы, изменения значений слов, причем, может определить эти изменения не только интуитивно, но и научно обоснованно, используя словарно-справочную литературу.

Для наглядности проиллюстрирую методику компонентного анализа лексической семантики на примере группы терминов родства. Возьмем 8 слов: мать, отец, мачеха, отчим, сын, дочь, пасынок, падчерица. В значении каждого из них есть компонент "родственник": все восемь лиц состоят в родственных отношениях друг с другом. Поскольку компонент "родственник" как бы объединяет все эти слова, интегрирует их, то и называется он интегральным компонентом их значений. Но для того чтобы указать конкретно на каждого из родственников, необходимо их как-то различать, дифференцировать. Это происходит по определенным признакам, которые называются дифференциальными, при помощи конкретных компонентов значений слов – дифференциальных компонентов. В данном случае дифференциальными признаками являются три: а/ пол; б/ возраст; в/ степень родства. По полу восемь этих лиц можно разделить на две группы: 1/ отец, отчим, сын, пасынок; 2/ мать, мачеха, дочь, падчерица. По возрасту тоже: 1/ отец, отчим, мать, мачеха; 2/ сын, пасынок, дочь, падчерица. Две группы формируются и по степени /кровное-некровное/ родства: 1/ отец, мать, сын, дочь; 2/ отчим, мачеха, пасынок, падчерица.

Связи семантических компонентов /сем/ этих слов хорошо видны в таблице-матрице:

Дифференциальные семантические признаки						
Слово	Пол	Возраст	Степень родства			
	<u>Мужской</u> : <u>Женский</u>	<u>Старшие</u> : <u>Младшие</u>	<u>Кровное</u> : <u>Некровное</u>			
Мать		+	+	+		
Пасынок	+		+	+		
Отчим	+	+		+		
Ж/п/п	I	2	3	4	5	6

Слову мать соответствует такой набор компонентов: 2,3,5, т.е. "лицо женского пола, старшее по отношению к детям, состоящее в нем в кровном родстве". Сверим со словарем: "Женщина, по отношению к рожденным ею детям"^{**}. Слову пасынок соответствует такой набор компонентов: 1,4,6; отчим – 1,3,6^{**}.

Интересно найти дифференциальные семантические компоненты в словах, которые традиционно принято толковать как абсолютные общязыковые синонимы. Возьмем, к примеру, слова отчество и родина. В упоминавшемся словаре слово родина объяснено следующим образом: "Родина – страна, в которой человек родился и гражданином которой является; отчество – разрядка мои – Ю.К./. Но существует понятие второй родины, тогда как второго отечества нет. Следовательно, в семантике этих двух слов есть дифференциальные компоненты. Найти их нам поможет этимология. Древнерусское отчество является семантической калькой греческого *patridia* и обозначает "происхождение по отцу"^{***}. Следовательно, родина – страна, в которой человек родился и гражданином которой является, а отчество – родина его отцов, предков. Так, для украинцев, родившихся в Канаде, родиной является Канада, а отечеством – Украина.

Итак, I. Слова играют очень важную роль в создании и функционировании художественных текстов, где часто подвергаются семантической обработке, поэтому их значения могут существенно отличаться от общезыковых, зафиксированных в различного рода словарях.

* Словарь русского языка /Под ред. А.П. Евгеньевой: В 4 т., изд. 3-е, стереотипное.– Т. 2.– М.: Русский язык, 1986.– С. 238, далее ссылки на толковые словари будут даны следующим образом. Упомянутый словарь обозначен аббревиатурой СРЯ, далее – номер тома и страницы. Словарь русского языка С.И. Ожегова/ Под ред. Н.Ю. Шведовой: изд. 20-е, стереотипное.– М.: Русский язык, 1988 обозначен: СО, далее – номер страницы.

** Кстати, эту таблицу можно использовать в школе в обучающих целях. Вот пример одного из заданий: по набору компонентов определить слово. Предположим: 2,4,5 – дочь.

*** Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка.– К., 1989.– С. 282.

2. Для эффективного анализа семантики слов в художественном тексте необходимо не только языковое чутье, но и умение применять методику компонентного анализа лексической семантики /в связи со всеми видами текстовой информации/.

Остальные теоретические сведения, необходимые для осуществления филологического анализа художественного текста, помещены в каждом из разделов.

Обращаясь к преподавателю, который держит в руках эту книгу, процитирую меткое замечание выдающегося филолога, профессора Ю.М.Лотмана: "Среди укоренившихся, но вредных представлений можно назвать идею "китайской стены", которая, якобы, отгораживает "высокую", "академическую", вузовскую науку о литературе от изучения литературы в школе. Сторонники этой теории более всего озабочены тем, чтобы не дать учителя /а через него и ученику/ "лишнего". Литература сводится к программе по литературе, чтение произведений - к чтению "отрывков" и "выдержек", анализ - к ответам на вопросы для повторения. Стереотип влечет за собой скучу, скуча убивает интерес к предмету. Культура проходит мимо...""^{*}.

Перед вами - еще один путь анализа художественного текста. Не бойтесь дать ученику "лишнего", пусть он попробует /вместе с вами?/ пройти этот путь.

Раздел 2. МЕТОДИКА ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

§ I. Филологический анализ заглавия художественного текста

Я бы хотел учителю, который читает мои книги, сказать: каждое литературное произведение отличается не только формой, но и содержанием. Содержание дает себя знать уже через заголовок: писатель ставит читателя на нужные рельсы...

В.Дудинцев. Комментарий к роману
"Белые одеяда"

* Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: - Пушкин. Лермонтов. Гоголь.- М.: Просвещение, 1988. - С.3.

ПЕРВЫЙ ЗАКОН ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА - закон "выталкивания" заглавия и его тесной связи со всеми видами текстовой информации.

Выбор заголовка произведения - очень важное и непростое дело. Недаром писатели, мастера художественного слова иногда по нескольку раз меняют названия своих произведений. Например, Лев Николаевич Толстой, написав четырехтомный роман, назвал его "Все хорошо, что хорошо кончается"^{**}. Но это название не удовлетворило писателя: оно не было "вытолкнуто" самим текстом, поэтому Толстой упорно искал новый заголовок. И он был найден - "Война и мир". Именно его узнал весь мир. Семантическая емкость и многоплановость этого заголовка налицо: а/ война /боевые действия/ и мир /покой/; б/ война и мир, народ /ср.: всем миром, на миру и смерть красна/, т.е. русский народ во время войны; в/ война и мир, вселенная - войны с Наполеоном и участвовавшие в них народы: французы, русские, австрийцы и т.д. Кстати, Толстой изменил не только заглавие романа, но и его финал: в первой редакции /"Все хорошо, что хорошо кончается"/ Андрей Болконский и Петя Ростов оставались живы, а сам роман завершался эдаким happy end-ом - свадьбами Наташи Ростовой и Пьера Безухова, Марии Болконской и Николая Ростова.

Первый прием филологического анализа художественного текста - компонентный /контекстно-лексикографический/ анализ семантики слова-заглавия /или слова из заглавия/ в связи со всеми видами текстовой информации.

Проиллюстрирую этот прием филологическим анализом повести В.Г.Распутина "Пожар" /1985 г./.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ СПРАВКА

Специфическими чертами творчества В.Г.Распутина являются:
а/ решение писателем актуальных проблем современности, его внимание к вопросам духовных ценностей человека, общества;
б/ глубокое знание быта современной сибирской деревни.

** Этот заголовок скорее более присущ творчеству другого русского писателя, драматурга А.Н.Островского. Ср.: "Свои люди - сочтены", "Не в свои сани не садись", "На всякого мудреца довольно простоты".

раскрыть?

В повести "Пожар" отражены актуальные проблемы общества, про-
слеживается целый ряд тем. Вот основные из них:

- мoralная и духовная деградация большой части общества /пьян-
ство, поножовщина, поведение архаровцев в быту, на работе и - как
апофеоз - сосновцев во время пожара/;
- экология /решается опосредованно/ - население Сосновки состоит
наполовину из "утопленников", людей, переселенных из затопленных
искусственным водохранилищем деревень /прослеживается яичная связь
с его же повестью "Прощание с Матерой"/;
- бесхозяйственность /"работа" в леспромхозе архаровцев и т.п./.

В повести использован и прием антитезы, бинарной оппозиции.
"Белой вороной" в обществе агрессивных архаровцев и запуганных мол-
чавших "утопленников" выглядит Иван Петрович, главный герой произве-
дения. На фоне всеобщего молчания его выступления против архаровцев
выглядят особенно смело, раздражают тех постоянными призывами к со-
вестливости, нравственности. Недаром Афоня Бронников, один из не-
многих, существующих Ивану Петровичу, сравнивает его с "плохивым
мишкой", который монотонно, на одной ноте повторяет только одно сло-
во - совесть. Ивану Петровичу даже угрожают физической расправой,
если он не перестанет "мутить воду".

О том, что подобные угрозы в Сосновке осуществляются, можно
судить по расправе над лесником Андреем Соколовым, который осмелил-
ся наложить справедливый штраф на леспромхоз за неправильную выруб-
ку леса, что повлияло на заработную плату архаровцев. Угрозы не бы-
ли пустыми: Иван Петрович то едва не погибает под железной стойкой
лесовоза, то обнаруживает, что тормозные планги грузовика, на кото-
ром работает, изрублены.

Но апофеоза бездуховности и отсутствие моральных принципов до-
стигают в сцене тушения пожара на складах, особенно - убийства ин-
валида-сторожа ляди Миши Хампо.

К чести писателя, концовка не подслащена рассказом о том, как
дела в поселке пошли на лад. Нет, финал реалистичен: Сосновка за-
мерла в ожидании комиссии, расследующей причины пожара.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОВЕСТИ

/I-й прием/

При подготовке к проведению урока ученикам предлагается выпи-
сать дома в тетрадь словарную статью к слову пожар из любого толко-
вого словаря. Можно предложить то же сделать и с фразеологизмами
как на пожар и не на пожар. При чтении текста дома ученикам также
целесообразно обратить внимание на функционирование в тексте ключе-
вого слова пожар и слов, семантически и ассоциативно близких ему
огонь, пламя, гореть и т.д./, и найти случаи ненормативного, необыч-
ного употребления этих слов.

В начале нужно сделать компонентный анализ семантики слова
пожар. Ученики дома уже выписали из словаря /пусть даже списали
друг у друга/ определение: "Пожар - сильное пламя, охватывающее и
уничтожающее все, что может гореть, создающее опасность для жизни
людей, а также самое горение, уничтожение чего-либо огнем" /СРЯ,
Т.3, с.234/.

Ученики /с помощью педагога/ находят необходимый для анализа
набор компонентов значения /сем/ слова пожар. Первым из них являет-
ся сема "бедствие": пожар - это бедствие.

При поиске второго компонента можно обратиться к словарной
формулировке, вычленив из нее фразу "создающее опасность для жизни
людей". Итак, второй семантический компонент - "опасность для жиз-
ни людей". Затем можно вызвать учащихся, которые работали с фразео-
логическим словарем. Они объясняют значение фразеологизмов как на
пожар - "быстро, стремглав" и не на пожар - "незачем или некуда
торопиться". После этой работы ученики без труда определяют третий
компонент семантической структуры слова пожар - "быстрота реагиро-
вания".

Для того чтобы определить четвертый необходимый для анализа
компонент, можно предложить школьникам вопрос типа: "В состоянии
ли один человек затушить большой пожар, или для этого необходимо
объединение усилий многих людей?". Таким образом находится послед-
ний семантический компонент, необходимый для анализа, - 'единство
людей как условие эффективной борьбы с пожаром'.

Теперь учитель имеет необходимый материал для применения перв-
ого приема анализа художественного текста.

ПОЖАР словарная статья

семьи

1. 'бедствие';
2. 'опасность для жизни людей';
3. 'быстрая реагирования';
4. 'объединение людей'.

Пожар - "бедствие, создающее опасность для жизни людей, для эффективной борьбы с которым необходимы быстрая реагирования и объединение усилий людей".

Анализ повести целесообразно начать с вопроса: "Почему повесть названа "Пожар"?". Ученики скорее всего связывают название с кульминацией произведения - пожаром на орловских складах, так как прежде другой читатель воспринимает именно фактуальную информацию, которая лежит "на поверхности", а пожар на складах - это факт, описанный в повести. Следовательно, ответ школьников /повесть названа так, потому что в ней описан пожар на складах/ будет правильным. Но не полным.

Ученики осознали первый образ пожара - пламя, охватившее склад. Это бедствие. Оно создает опасность для жизни Ивана Петровича, архаровцев, всех, кто тушит пожар. Для борьбы с огнем нужно было реагировать быстро и дружно, всем миром, - для этого и собирал людей сторож лядя Миша Хампо.

Настало время поработать ученикам, которые выписали дома необычные, ненормативные употребления слов со значением "горение". В тексте есть два интересных случая употребления этих слов: обгоревший голос и обожженный мыслью. Можно предложить ребятам вопрос: "В чем необычность такого употребления выделенных слов?". В слабом классе можно дополнительно предложить школьникам сопоставить семантику /найти прямое и переносное значения/ таких пар слов:

обгоревший голос - обгоревшее бревно;
обожженный мыслью - обожженный пламенем.

Таким образом класс подводится к выводу о том, что В.Г.Распутин как бы расширяет семантику слов со значением горения: горит не только "то, что может гореть", но и то, что гореть не может, нематериальные объекты: голос, мысль, душа... Школьники вплотную подводятся к восприятию второго образа пожара, лежащего вне пределов

фактуальной информации, в подтексте. Это "пожар" в душе главного героя. Хорошо, если ученики самостоятельно найдут подтверждающий это пример в тексте: "Все смешалось: огонь изнутри и огонь настоящий. То и другое пламя напливало и кипело одновременно".

Следовательно, два образа пожара лежат в двух разных пластах текстовой информации: первый - в фактуальной, на поверхности, другой - в подтекстовой, глубже. Вот почему первый виден сразу, а до второго нужно "докопаться". Но и это еще не все.

Ученики, определяя значение слова пожар, говорили о том, что он создает опасность для жизни людей. Следующий фрагмент урока целесообразно построить по таким вопросам:

- Кто погиб во время пожара?

/Сторож-калека лядя Миша Хампо/.

- А от чего он погиб? Его привалило горящее бревно? Он получил смертельные ожоги?

/Нет. Его убили архаровцы за то, что он мешал им разворачивать содержимое складов/.

- Значит, он погиб не от пожара, бушевавшего в складах, не реальное пламя убило его. Какое же?

Так ученики подводятся к восприятию третьего образа пожара, находящегося где-то в пределах подтекстовой и концептуальной информации. Этот пожар бушует в обществе, это - бездуховность человека, да и общества.

Он, как и настоящий пожар, является бедствием для людей, создает опасность их жизни /смерть сторожа; за один только год в одной только Сосновке от пьяной поножовщины и производственного травматизма погибло людей больше, чем за все годы войны во всех деревнях вместе взятых/.

И, наконец, для борьбы с бездуховностью, объявившей общество, необходимо немедленно объединить усилия многих людей, всего народа.

Работа над всеми тремя образами пожара в повести В.Г.Распутина позволила определить идею произведения /концепцию писателя/.

Естественно, использование проиллюстрированного приема филологического анализа художественного текста не исключает традиционной методики анализа произведения /образ, сюжет, портрет, пейзаж, тема, идея/. Он совместим с принятой в школьной практике методикой, хотя может использоваться как самодостаточный.

Итак, I. Первой закономерностью художественного текста является "выталкивание" заглавия и его тесная связь со всеми видами текстовой информации.

2. Первый прием филологического анализа художественного текста - компонентный /контекстно-лексикографический анализ семантики слова-заглавия /слова из заглавия/ в связи со всеми тремя видами текстовой информации.

§ 2. Филологический анализ финала художественного текста

В finale повести и рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести.

А.П.Чехов

Второй закон художественного текста - закон возрастания смыслового веса к концу текста: особая, значительная идеино-эстетическая роль финала текста.

Сопоставьте три фразы: а/ зори здесь тихие; б/ здесь тихие зори; в/ зори тихие здесь. Какие слова сами собой "выделились" в каждой фразе? Не правда ли, последние: тихие, зори, здесь? А почему именно последние слова остаются в памяти дольше других? Наверное, потому, что их, образно говоря, не "затаптывают" следующие за ними слова. После последних слов ставятся последние же точки /часто - над "и"/.

Возрастание смыслового веса к последним словам, т.е. к концу фразы, как говорят лингвисты, изоморфно /т.е. сходно, похоже, соответствует/ возрастанию смыслового веса к концу текста - эпилогу, послесловию, финалу. Писатели, мастера слова, хорошо знакомы с этой особенностью текста и широко используют ее в литературной практике*.

* Вот как, например, об этом писал талантливейший поэт В.В.Маяковский: "Я всегда ставлю характерное/прежде всего - ключевое; здесь и далее разрядка моя. - Ю.К./ слово в конец строки и достаю к нему рифму в о ч т о бы т о н и ста л о"/"Как делать стихи".

Поэтому целесообразно применять второй прием филологического анализа художественного текста - анализ его концовки, финала /в частности - компонентный анализ семантики ключевых и доминантных текстовых единиц, употребленных там/ в связи во всеми видами текстовой информации.

Проиллюстрирую этот прием филологическим анализом рассказа А.И.Солженицина "Матренин двор" /1959/.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕЧСКАЯ СПРАВКА

В качестве специфических черт творчества А.И.Солженицина можно назвать: а/ автобиографизм; б/ претензию на притчевость и даже библейность произведений; в/ стремление к литературному проповедничеству.

Не является исключением и рассказ "Матренин двор". В нем отражены реальные события из жизни писателя: проживание у Матрени Васильевны Захаровой /в рассказе - Матрена Васильевна Григорьева/ в деревне Мильцево Курловского района Владимирской области.

Тематика рассказа. Прежде всего, это изображение "светлой души" /В.Шукшин/ простой деревенской женщины, души, которая не потускнела, не "покрылась пятнами" от житейских тягот и невзгод. Несчастная любовь, неудачное замужество, смерть всех шестерых рожденных ею детей, тяжелое военное время, тяжелый бесплатный колхозный труд и полунищенское одинокое существование в старости не смогли поколебать ее духовных устоев. Она добра, щедра, отзывчива, деликатна. Так, Матрена Васильевна не спросила ни разу у своего постояльца, откуда тот к ней попад хотя видела и гулаговскую фуфаечку, и многое другое. Много еще можно говорить о Матрене, но лучше автора не скажешь, а он охарактеризовал ее одним словом - праведница. Вспомним изначальное, авторское название рассказа - "Не стоит село без праведника". Заглавие "Матренин двор" предложил А.Т.Твардовский, в то время - главный редактор журнала "Новый мир", где впервые было опубликовано произведение опального писателя.

В рассказе прослеживается целый ряд других тем. Это и столь "модная" сейчас тема экологии: описание станции "Торфопродукт", где людям невозможно было нормально жить из-за едкого дыма и оглушительного грохота маленьких паровозиков, перевозивших торф; это и беспощадная, под корень, вырубка леса бывшим председателем колхоза Героем

Социалистического Труда Горшковым. Ни имени, ни отчетства этого самого Горшкова А.И. Солженицын не дает, хотя для России характерно величание по имени и отчеству, да еще и людей ранга Горшкова. Почему? Наверное, потому, что величание по имени и отчеству - атрибут уважительного отношения к человеку, которое автор не хочет распространять на упомянутого колхозного деятеля. Это и связанная с предыдущей тема КОЛлективного ХОЗяйствования, вернее - коллективной бесхозяйственности, пренебрежительного отношения к колхозникам власть предержащих: забрали у пенсионеров землю, чтобы она пустовала за забором; бюрократии - старуха Матрена для оформления пенсии вынуждена была ходить по несколько раз немало километров "то за точкой, то за запятой". Это и тема печально известной педагогам по недавнему прошлому процентомании. И снова виден автобиографизм рассказа, ведь Солженицын работал учителем математики в школе и даже думал написать повесть "Один день одного учителя" /ср.: "Один день Ивана Денисовича", читай: "Один лишь день одного лишь заключенного"/*/. Можно перечислять еще множество тем и проблем. Но неминуемо читатель снова сталкивается с той же ведущей темой, о которой уже говорилось: духовность-бездуховность человека и общества.

В рассказе четко, рельефно выделена антитеза:

духовность — бездуховность;
Матрена — Фаддей и многие его односельчане
/Фаддей в деревне такой не один/.

Итак, бессребреница, праведница /а может - блаженная? или чудик?/ Матрена и скопой, алчный, бездушный Фаддей /бibleйское имя - вспомните специфические черты творчества писателя/. Еще острее эта антитеза воспринимается потому, что было время, когда Матрена и Фаддей любили друг друга, а под конец жизни стали "двумя берегами одной реки". Алчность поглотила душу Фаддя не сразу.

* Ученикам небезинтересно будет узнать, что два своих призвания - педагогическое и литературное - Солженицын любил аллегорически выражать в виде сказки о красавце-олене, имевшем роскошные ветвистые рога, которыми очень гордился, и длинные худые ноги, предмет его стеснения. Но в степи некрасивые ноги спасли его от волков, а в чаще леса красивые рога запутались, и волки съели оленя. Вот так и я, говаривал писатель, гордился литературным даром, но из-за него угодил за решетку, и стеснялся учительской профессии, которая дала кусок хлеба по возвращении из лагерей.

Апофеоз бездуховности Фаддя и общества - поведение у гробов погибших на железнодорожном переезде и сцена похорон Матрены. Итог повествования писатель подводит в finale рассказа: "Все мы жили рядом с ней и не понимали, что была Матрена тем праведником, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся земля наша".

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА

/2-й прием/

Филологическим анализом финала рассказа можно дополнить традиционный школьный анализ, материалы к которому даны ранее.

До знакомства учащихся с текстом можно предложить им такой вопрос: "О ком, чем может идти речь в произведении, которое заканчивается так, как рассказ "Матренин двор"?". Пусть ребята пофантазируют, проявят свои интеллектуальные способности, подключат воображение.

После прочтения рассказа учитель может провести с ними беседу приблизительно по таким вопросам.

1. Какое из двух заглавий вам нравится больше и почему?

- а/ "Не стоит село без праведника" /изначальное, авторское/;
б/ "Матренин двор" /окончательное, данное рассказу А.Т. Твардовским/?

Некоторые учащиеся ответят, что им больше импонирует заглавие, придуманное автором, ибо оно более полно освещает идею произведения. Тем более, что в случае использования этого заглавия вступает в силу литературный прием обрамления: рассказ заканчивается /несколько измененной/ той же пословицей, становится похожим на библейскую притчу.

Будут и мнения в пользу символичности, метафорической завуалированности названия, предложенного А.Т. Твардовским. Кстати, передавая свои произведения вне досягаемости советской цензуры, сам Солженицын предпочел заглавие "Матренин двор".

2. Как вы понимаете пословицу "Не стоит село без праведника"?

Желательно, чтобы дома и в классе ребята пользовались словарно-справочной литературой. Этот вопрос может быть предложен в качестве домашнего задания накануне урока. Ученики самостоятельно или

с помощью словесника приходят к выводу, что эту пословицу в контексте рассказа можно истолковать следующим образом:

- а/ в каждом селе есть праведник;
- б/ село не может /или - сильнее: не сможет/ стоять, существовать без праведника.

Здесь прозрачная аллюзия с Библией: разговор Авраама с Богом о судьбе Содома и Гоморы:

- Помилует ли Господь эти погрязшие в разврате города, если там будет пятьдесят праведников?
- Да.
- А если сорок пять?

- Помилую, - и так до десяти /шесть вопросов - какая градация!/.

Таким образом, А.И.Солженицын как бы трансформирует библейский миф: без праведника, даже одного-единственного, не может стоять, существовать ни село, ни город, ни страна.

3. С какой целью писатель размещает последние два предложения рассказа именно таким образом: каждое с новой строкой?*

Напомнив школьникам об известной "лесенке" в произведениях В.Маяковского, учитель имеет прекрасную возможность акцентировать их внимание на многообразии и роли приемов композиции художественного /в нашем случае - прозвуческого/ текста.

Именно такое, а не иное расположение последних предложений рассказа позволило писателю четко обозначить ступени приобретения образом героини обобщенно-символического звучания:

1. Без таких, как Матрена, не стоит и не может стоять, существовать село.
2. Без праведников не сможет существовать и город /сохранение духовных ценностей в условиях урбанизации/.
3. Без добрых, честных, отзывчивых людей не может и не сможет существовать страна.

Здесь можно усилить - и хорошо, если это сделают сами ученики, - без праведников не сможет "стоять", существовать и вся Земля, человечество /сегодня, к сожалению, уничтожение человеком планеты Земля и человечества - отнюдь не утопия/.

* Нелишним будет вспомнить из школьного курса языка о роли абзаца, который обозначает новую мысль. А здесь нет не то что новой мысли, а эти два предложения до такой степени продолжают ту же мысль, что даже непонятны без предыдущего.

Четкость в выделении этих "ступеней" достигается еще и тем, что читатель каждое новое предложение воспринимает с гораздо большим вниманием, нежели части сложного. Кстати, это тонко чувствовал В.М.Шукшин, который, по его признанию, не любил и в своих текстах избегал запятых, предпочитая, чтобы читатель "спотыкался" о точку, как бы "просыпаясь" при восприятии нового предложения. Думается, именно поэтому в finale "Матренина двора" употреблены два предложения, которые, в принципе, могли быть представлены как части сложного, через запятою /ср.: "Не стоит село, ни город, ни вся земля наша". Солженицын же использует прием парцеляции - дробления синтаксической конструкции на мелкие части. Он как бы дает читателю время для осмысления предыдущего предложения.

Следует также обратить внимание учеников на употребление частицы НИ в целях усиления отрицания: "Ни город. Ни вся земля наша". Таким образом осуществляется связь со школьным курсом языка*.

Нельзя обойти вниманием и анафору, единоначатие: НИ - НИ.

Важно и то, что два последних предложения характеризуются синтаксической неполнотой, эллиптичностью, "несамостоятельностью". Их смысл ясен читателю только после прочтения предложения предыдущего. Наиболее наблюдательные ребята могут прийти к выводу, что в данном случае неполнота предложений /кстати, характерная для индивидуально-авторского стиля А.И.Солженицына/ усиливает символическое звучание пословицы "Не стоит село без праведника", как бы расширяя "сферу" ее действия.

4. Как вы понимаете смысл заголовка "Матренин двор"?

Единой точки зрения у ребят не будет, да и не может быть. Это заглавие, как отмечалось ранее, привлекательно именно своей неопределенностью, завуалированной связью с авторской концепцией и содержанием рассказа. Одни ребята могут сказать: "А у Матрены и двора-то /богатства/ не было". Другие с пафосом заявят: "Да вся страна - Матренин двор: нищета и потребность в духовности". И каждый будет в чем-то прав. При любом мнении ребята иначе, более глубоко проникнут в подтекст произведения, воспримут образ Матрены.

* В условиях сокращения количества учебного времени особенно желательным становится такое преподавание языка и литературы, при котором каждый из этих предметов частично принимает на себя функции другого.

Интересно и значение самих слов, вынесенное в заглавие рассказа и дающих богатый материал для филологического анализа. Матрена - имя, распространенное в русской крестьянской среде. Сравните, например: Матрена Тимофеевна у Н.А.Некрасова. Кстати, по ассоциации, матрёшка - типично русский сувенир. Значит, читатель уже по заглавию может предвидеть, что действие рассказа будет происходить в России. Имя Матрена - как бы символ "рускости".

Показательна также семантика слова двор - "крестьянский дом со всеми хозяйственными постройками, отдельное крестьянское хозяйство" /СО, с. 1253; СРН, Т. I, с. 370/. Нет необходимости говорить, что "хозяйства"-то в обычном понимании слова /домашние животные, крепкие добротные сооружения и т.д./ у Матрены не было. Но без Матрены ее двор гибнет /"не стоит"/, да и в селе некого стало звать в бескорыстные помощники. А село-то из дворов состоит...

Стремление А.И.Солженицына к проповеди, претензия на роль "бильского пророка" проявляется даже в принадлежности одного из значений слова праведник религиозно-церковному обиходу: "Праведник у верующих - благочестивый, соответствующий религиозным правилам...". Толкуется слово праведник при помощи другого слова, тоже принадлежащего церковно-религиозному обиходу: благочестивый. У верующих - сбывающий предписания религии*.

Особенно подробно следует остановиться на рассмотрении словарных статей к словам праведник и нравственность. Желательно, чтобы ученики дома переписали их в тетради. Вот эти определения: "Праведник - человек, ни в чем не погрешающий против нравственности". "Нравственность - правила, определяющие поведение; духовные и душевые качества, необходимые человеку в обществе, а также выполнение этих правил, поведение" /словарь С.И.Ожегова/.

Итак, автор пишет, что Матрена является праведницей, и здесь целесообразно поставить перед учениками такой вопрос: если Матрена - праведница, т.е. "человек, ни в чем не погрешающий против нравственности", духовных и душевых качеств, необходимых человеку в обществе, то почему это общество /по крайней мере, большинство родственников

* Любопытно понимание слова праведник Львом Троцким, который писал, что, мол, не подходит к Ленину, совсем и вовсе не подходит это церковное, сектантское, постное, на конопляном масле слово "праведник".

и односельчан, помните - "Фаддей в деревне такой не один"?/ не понимает ее и не приемлет ее взглядов на жизнь? Школьники ответят, как сумеют. Но вывод напрашивается сам собой: общество, не признающее праведника, человека духовного и нравственного, превратившее его похорони в торг, само неправедно, бездуховно и безнравственно. Не потому ли и было изменено время действия рассказа с 1956 на 1953 год?

После подобной работы школьники уже в целом поймут идею произведения, лучше почувствуют каждое слово в тексте, ощутят специфику стиля писателя. Да и традиционный анализ будет намного эффективнее, поскольку исследовательская мысль ребят пойдет по уже во многом "проторенной" дороге.

- Итак, I. Второй закономерностью художественного текста является возрастание смыслового веса к его финалу.
2. Вторым приемом филологического анализа художественного текста является анализ его финала /в частности - компонентный анализ семантики ключевых и доминантных текстовых единиц, употребленных в нем, в связи со всеми видами текстовой информации/.
 3. Зачастую заглавие и финал текста тесно взаимосвязаны /своебразное обрамление*/. Писатель уделяет им обоим особое внимание.

§ 3. Филологическое комментирование художественного текста

Как язык писателя является первоэлементом литературы, так и лингвистический анализ художественного текста является фундаментом его литературоведческого исследования. Только после него можно переходить к серьезному рассмотрению идейного содержания и художественных особенностей литературного произведения.

Н.И.Шанский

* Ср.: "Очень часто Пушкин пишет только начало и конец стиха, оставляя место для середины, которую придумывает потом". /Бонди С. Черновики Пушкина.- М., 1978.- С. 12-13/.

Однажды на открытом уроке литературы по роману "Евгений Онегин" произошел курьезный случай. Характеризуя главного героя, ученик заявил, что Онегин дурно воспитан, ибо позволяет себе пошлять в присутствии дам. Аргументировал он эту мысль вской цитатой из текста, где черным по-белому написано: "типичный представитель дворянства" шепчет на ухо Ольге Лариной "какой-то пошлый мадригал". И этот ложный вывод ученика остался неоспоренным: так написано у самого Пушкина, а что написано первом... Ученику, да и словеснику, на уроке некогда было заниматься этимологией слова пошлый. А если бы они познательнее присмотрелись к семантике этого слова в контексте романа и в современном русском языке, то заметили бы, что писатель употребил его как синоним к слову общезвестный, банальный /во время создания произведения именно это значение было главным/, а никак не неприличный, сальний. Следовательно, тот факт, что Онегин шептал на ухо Ольге злополучный мадригал, свидетельствует лишь об объективной оценке им уровня ее интеллекта, не более того.

Почему произошла ошибка в восприятии учеником известного обзора? Потому что не был включен "лингвистический микроскоп" и не была предварительно рассмотрена семантика одного-единственного слова. А сколько таких слов в текстах литературных произведений? Бесчисленное множество. Вот почему словесник должен не просто анализировать произведения, а развивать у учащихся /да и у себя/ языковое чутье, в частности, навыки поиска в произведениях шибболетов^{*}, использовав которых является третьей закономерностью художественного текста.

* Шибболеты – речевые факты различных языковых уровней, использование которых позволяет отличить речь одного человека от нормативной речи остальных носителей языка /по национальному, социальному, профессиональному и прочим признакам/.

Интересна история самого термина шибболет. Один из апокрифов рассказывает, что когда-то еврейские народы – колена Израилева – враждовали между собой. И вот поссорились два народа – сильный и слабый. Естественно, судьба малого народа была предрешена, и он был бы давно истреблен, если бы не одно "но": сильные враги не могли найти именно тот маленький народ, который был им нужен. В самом деле, как отличить представителя одного племени от другого, если у всех сходны цвет волос и глаз, если они разговаривают на одном языке и т.д. Но случилось несчастье: загорелась стёпь, и все живое было вынуждено спасаться бегством. Единственным спасением людей была единственная же переправа через широкую реку Иордан. Переправу эту контролировало уже упомянутое сильное племя. Кто-то сказал вождям, что, единственным словом, которого не могли правильно выговорить представители слабого племени, является слово шибболет /колос/. Как они не старались, все равно говорили [сиболет]. Все остальные племена такой трудности не испытывали. Воины, получив такую информацию, заставили каждого проходящего через переправу произносить злополучное слово.

А если в тексте присутствуют шибболеты /историзмы, неологизмы, диалектизмы и т.д./ и вообще слова, нуждающиеся в комментировании, то следующим приемом /вернее – его частью/ филологического анализа художественного текста является лингвистическое комментирование художественного текста или, по меткому выражению академика Н.М.Шанскоого, рассмотрение художественного текста под лингвистическим микроскопом^{**}. Но, в отличие от уважаемого московского коллеги, я считаю, что функции "микроскопа" не должны исчерпываться исключительно толкованием значений непонятных слов. Второй и высшей ступенью анализа является филологическое комментирование нормативных языковых фактов, обычных, общеупотребительных слов, морфем и т.д., играющих важную роль в реализации творческой концепции автора, ибо они, в отличие от большинства шибболетов, не бросаются в глаза, их нужно обнаружить, заметить. Здесь же уместно использовать и экстралингвистическую, литературоведческую и прочую информацию.

Проиллюстрирую этот прием на материале анализа стихотворения А.Галича, написанного сразу же после смерти Б.Пастернака.

- | | |
|--------------------------------|------------------------------|
| I. Разобрали венки на веники, | 2. И Шопена терзали лябухи, |
| На полчасика погрустили, | И торжественно шло прощанье. |
| Как гордимся мы, современники, | Он не мылил петли в Елабуге |
| Что он умер в своей постели. | И с ума не сходил в Сучане. |

* В результате было отобрано и перерезано около 42 тысяч человек. Ужасный факт, если это факт. Не буду здесь рассматривать морально-этические проблемы, отмечу только, что эта история проливает свет на источник возникновения термина.

** Содержание лингвистического комментирования художественного текста – "установление лингвистической сущности: 1/ устаревших слов и оборотов/лингвистических и Фразеологических архаизмов и историзмов, особенно архаизмов семантических/; 2/ непонятных фактов поэтической символики; 3/ устаревших и окказиональных перифраз; 4/ незнакомых современному носителю русского литературного языка диалектизмов, профессионализмов, арготизмов и терминов; 5/ индивидуально-авторских новообразований в сфере семантики, словоупотребления и сочетаемости; 6/ устаревших или ненормативных фактов в области фонетики, морфологии и синтаксиса". /Н.М.Шанский/.

3. Даже киевские письменники
На поминки к нему поспели.
Как гордимся мы, современники,
Что он умер в своей постели.

4. И не то, чтобы с чем-то за сорок –
Ровно семьдесят – возраст бренний,
И не то, чтоб какой-то пасынок, –
Член Литфонда усопший сметный.

5. Ах, осипались лапы елочки,
Отзвенели его метели.
До чего ж мы гордимся, сволочи,
Что он умер в своей постели.

6. Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

7. Нет, то горела не свеча,
Горела люстра.
Очки на морде палача
Сверкали шустро.

8. А зал зевал, а зал скучал
Мели, Емеля,
Ведь не в тюрьму и не в
Сучан,
Не к высшей мере.

9. И не к терновому венцу,
Колосованьюм,
А как поленом по лицу –
Голосованьюм.

10. И кто-то спяну спрашивал
– За что? кого там?
И кто-то жрал, и кто-то
ржал
Над анекдотом.

II. Мы не забудем этот смех
И эту скуку.
Мы поименно вспомним всех,
Кто поднял руку.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ /3-й прием/

I строфа РАЗОБРАЛИ ВЕНКИ НА ВЕНИКИ

венки – веники. Отличие в написании слов – одна буква, но они относятся как бы к двум стилемым "полюсам": высокому и низкому. Как можно относиться к покойному, если похоронные венки /венец – нечто возведенное, торжественное, в данном случае – траурное/ используются в качестве веников /венки – отнесенность к чему-то, образно говоря, кухонно-бытовому/. Таким образом поэт уже в первой строке создает два плана повествования:

a/ официальная, лживая, неискренняя помпезность /символ – венок/;

b/ неуважительное равнодушное отношение к покойному поэту, которого те же официальные структуры преследовали при жизни /символ – веник/. Если преподаватель считает это целесообразным, он может организовать работу учеников над словарным толкованием слов ВЕНИК, ВЕНОК, ВЕНЕЦ.

НА ПОЛЧАСИКА ПОГРУСТНЕЛИ

Разве искренне соболезнующие люди на похоронах /не только талантливого поэта, но и любого человека/ грустят "полчасика"? А чего здесь стоит один уменьшительный суффикс -ИК-? А приставка ПО-, обозначающая неполноту действия в слове погрустнели? Не загрустили, а именно – "погрустнели", не на полчаса, а именно – "на полчасика". Тысячу раз прав был Мопассан, утверждая, что искусство математично, и большие эффекты достигаются малыми средствами.

КАК ГОРДИМСЯ МЫ, СОВРЕМЕННИКИ,
ЧТО ОН УМЕР В СВОЕЙ ПОСТЕЛИ.

Эти строки – рефрен – будут прокомментированы далее.

2 строфа

И ШОПЕНА ТЕРЗАЛИ ЛАБУХИ

Б.Пастернак, получив отличное музыкальное образование, до такой степени любил музыку и виртуозно, профессионально ее исполнял, что заслужил положительную оценку самого Скрябина, чьим учеником являлся, и в молодости долго не мог решить, какой из двух муз посвятить свой талант. Одним из его любимых композиторов был Фредерик Шопен, траурный марш которого исполнялся во время описываемых похорон. Исполняли его халтурщики, дилетанты, непрофессиональные музыканты, подрабатывающие на похоронах, лабухи /слово лабух – шибболет из музыкального сленга, от лабать – исполнять музыку "на халтуре", подрабатывая; оно имеет и темпоральную, временную мету – 60-70-е годы нашего века/. И не исполняли они музыку Шопена, а именно терзали /мучили/. Здесь уместно по толковому словарю определить лексическое значение слова терзать – 1. разрывать, раздирать на части; 2. перен. мучить нравственно /СО, с. 649/; именно контаминация, смешение этих двух значений и создает экспрессивность отрывка: терзали музыку Шопена, а возможно, и память великого композитора.

И ТОРЖЕСТВЕННО ШЛО ПРОЩАНЬЕ

Чувствуется иной, торжественно-приподнятый стиль. Именно столкновение стилей /бинарная семантическая оппозиция: лабухи - прощанье/ создает горькую ironию, продолжает две линии повествования, о которых уже шла речь выше: показушная торжественность траурной церемонии и скрытое равнодушие присутствовавших на ней протокольных лиц.

ОН НЕ МИЛИЛ ПЕТЛИ В ЕЛАБУГЕ

Галич прямо указывает на трагическую судьбу другого поэта - Марину Цветаеву, повесившейся в г. Елабуге, с которой Б.Пастернака связывало очень многое. Более того, Борис Леонидович до самой смерти мучился от того, что чувствовал некоторую личную вину перед Мариной Ивановной, сильно переживал по поводу ее смерти. Но сам-то Б.Пастернак ведь не повесился. Чего же еще?

И С УМА НЕ СХОДИЛ В СУЧАНЕ

В Сучане /ныне г. Партизанск Приморского края России; сучанские болота - место действия романа А.Фадеева "Разгром"/ находился лагерь, где концентрировались заключенные-интеллигенты, многие из которых не выдерживали лагерной жизни и сходили с ума.

Но Пастернак-то, в отличие от многих и многих его собратьев по перу, в лагерях не был. Чего же ему еще? Кстати, "дело" на Бориса Леонидовича уже было заведено, имелись и соответствующие свидетельские показания, и знакомые недоумевали: почему?

3 строфа

ДАЖЕ КИЕВСКИЕ ПИСЬМЕННИКИ НА ПОМИНКИ К НЕМУ ПОСПЕЛИ

Обратите внимание на слово даже. Оно продолжает ту же тему: чего же ему еще? Даже делегация из другой республики была! Вон как помпезно хоронили. С размахом. Чего же ему еще? И опять фальшь: письменники /не писатели, а письменники - шибболет, калька с украинского письменник/*/ поспели. Не успели, нет, а именно - поспели. Необходимо обратить внимание на просторечную, низкую стилистическую окраску слова поспели. Концептуальная информация - безразличие власть имущих к судьбам людей искусства, таланту.

* Ср. употребление слова письменники в стихотворении лауреата Нобелевской премии поэта Иосифа Бродского:

"... Я, заявившись в Люксембургский сад,
смотрю на затвердевшие седины
мыслителей, письменников, и взад
вперед гуляют дамы, господичи".

КАК ГОРДИМСЯ МЫ, СОВРЕМЕННИКИ, ЧТО ОН УМЕР В СВОЕЙ ПОСТЕЛИ.

Этот рефрен будет прокомментирован далее.

4 строфа

И НЕ ТО, ЧТОБЫ С ЧЕМ-ТО ЗА СОРОК - РОВНО СЕМЬДЕСЯТ - ВОЗРАСТ БРЕННЫЙ

Свой семидесятилетний юбилей Б.Пастернак отпраздновал за три с небольшим месяца до кончины. Та же тема: если бы он прожил лет до сорока, тогда - да, жаль, умер молодым, но семьдесят... Вполне прилично по среднестатистическим меркам, чего же ему еще? Вспомним продолжительность жизни многих литераторов: Пушкин - 37, Лермонтов - 27...

И НЕ ТО, ЧТОБ КАКОЙ-ТО ПАСИНOK,- ЧЛЕН ЛИТФОНДА УСОПШИЙ СМЕТНЫЙ

Когда Б.Пастернака исключили из Союза писателей за публикацию за рубежом романа "Доктор Живаго" и последовавшее за ней присуждение Нобелевской премии, от которой он вынужден был отказаться, власть /придержавшие сделали широкий жест: не исключили поэта из Литфонда, т.е. не стали лишать пенсии. И в единственном в СССР, более чем лаконичном, некрологе, появившемся на периферийной полосе "Литературной газеты" было написано:

"Правление Литературного фонда СССР извещает о смерти писателя, члена Литфонда, Бориса Леонидовича Пастернака, последовавшей 30 мая сего года, на 71-ом году жизни, после тяжелой и продолжительной болезни и выражает соболезнование семье покойного".

Снова употреблены слова высокого стиля, лексика церковного обихода, символизирующая официозную фальшь: усопший, бренный. И снова бинарная семантическая оппозиция: бренный - сметный / тот, на чьи похороны были выданы деньги по смете/. Оппозиция усиливается формальным, звуко-графическим сходством, рифмой слов.

5 строфа

АХ, ОСИПАЛИСЬ ЛАПЫ ЕЛОЧИ

Какие "лапы" имел в виду Галич? Неизвестно. Может, те, из которых были сделаны венки, разобранные на веники? А может быть лапы елей /сосен/, которые видны и сейчас в окно дома в Переделкино, где умирал поэт?

ОТЗВЕНИЛ ЕГО МЕТЕЛИ

Это аллюзия, намек на знаменитое пастернаковское "Мело, мело по всей земле...", которое будет прямо цитироваться в следующей строфе.

Интересна и инструментовка этого стиха. Здесь присутствует не только обычная, "вертикальная" рифма: метели - постели, - но и внутренняя, "горизонтальная": отзвенели - метели.

ДО ЧЕГО Ж ИШ ГОРДИМСЯ, СВОЛОЧИ,
ЧТО ОН УМЕР В СВОЕЙ ПОСТЕЛИ

Наконец-то дошла очередь до рефрена. А современники-то, оказывается, - сволочи! Но почему это Галич относит себя к их числу /"Мы гордимся", а не "Вы гордитесь - сволочи"/? Во всяком случае в этом "мы" есть что-то подкупавшее-искреннее. Почему же Галич так резко выказался в адрес своих и Пастернака современников? Ведь бранное слово сволочи является своего рода взрывом, разрядом той энергии, которая, по принципу снежного кома, накапливалась при каждом очередном повторе рефрена "Как гордимся мы, современники..." Так почему же современники так, мягко скажем, невысоко оценены Галичем?

Все дело в том, чем они гордятся. Если общество нормально, здорово, то естественная смерть "в своей постели" /а не в тюрьме или Сучане/ является нормальным /к сожалению, неизбежным/ явлением. А нормальным, не сверхъестественным - не гордятся. Можно представить себе, в каких условиях жила интеллигенция, если естественная, ненасильственная смерть дома, а не в местах не столь отдаленных, является предметом гордости современников. А может, смерть была все же насильственной? Пусть не в прямом, но в переносном значении?.. Пускай ученики подумают и об этом.

6 строфа

МЕЛО, МЕЛО ПО ВСЕЙ ЗЕМЛЕ,
ВО ВСЕ ПРЕДЕЛИ,
СВЕЧА ГОРЕЛА НА СТОЛЕ,
СВЕЧА ГОРЕЛА.

Это собственно пастернаковская строфа, взятая из приложения к "Доктору Живаго" - так называемой "Тетради Юрия Живаго" - и служащая как бы границей между двумя планами повествования: а/ настоящим временем - похоронами поэта; б/ прошедшим временем - элополучным внеочередным заседанием писательской организации, на котором присутствующие

так разно-, без- и единодушно, голосованием /единогласным!/ расправились с поэтом. С этой строфы меняется и ритм стихотворения.

7 строфа

НЕТ, ТО ГОРЕЛА НЕ СВЕЧА,
ГОРЕЛА ЛЮСТРА

Этими двумя контрастными словосочетаниями - горела не свеча /интимная обстановка/ и "горела люстра" /официальная обстановка/ - поэт как бы переносит читателя на то пресловутое заседание. Кстати, здесь же уместно обратить внимание на резкое изменение ритма - с вялого, размеренного дольника на энергичный ямб.

ОЧКИ НА МОРДЕ ПАЛАЧА
СВЕРКАЛИ ШУСТРО

Два слова - морда и палаch - однозначно говорят и об отношении Галича к председательствующему на судилище, и о функции последнего. Да и слово шустro несет в себе ощущимый отрицательнооценочный заряд по отношению к энергичному "шустряку"-палачу. Кстати, глагол шустрить имеет значение "пресмыкаться", "увинжаться". Палаch шустрил, пресмыкаясь и унижаясь перед всемогущим ЦК, пославшим его разыграть этот спектакль. Может быть, стоит отметить /исключительно на ассоциативном уровне/ сходство портрета "палача" с Л.П.Берий /очки - пенсне/.

А каково же отношение к происходящему присутствующих в зале собратьев по перу? Ответ находим в следующем строфе.

8 строфа

А ЗАЛ ЗЕВАЛ, А ЗАЛ СКУЧАЛ:
ИЕЛИ, ЕМЕЛЯ!

Опять горизонтальная и вертикальная рифмовка: зал - зевал - зал - скучал - Сучан; богата и оркестровка этих стихов за счет аллитерации "З", "Л" и ассоцианса "А", "Е".

ВЕДЬ НЕ В ТЮРЬМУ И НЕ В СУЧАН,
НЕ К ВЫШЕЙ МЕРЕ

В этом небольшом тексте Сучан упоминается второй раз. Скорее всего, для Галича Сучан - это символ лагеря, который вообще, /А, может, это свидетельство незавершенной поэтической техники, как неоднократное употребление одной и той же цитаты в ученическом сочинении?/

И еще одна показательная деталь: поэт употребил неполную конструкцию высшая мера вместо полной - высшая мера наказания. А читатель не "споткнулся", не переспросил - "а что это такое?". Для него и так ясно, что это - расстрел.

9 строфа

И НЕ К ТЕРНОВОМУ ВЕНЦУ,
КОЛЕСОВАНЬЕМ

Библейский образ тернового венца широко использовался в мировой поэзии. Взять хотя бы строки поэта, менее всего, казалось бы, имеющего отношение к религиозной тематике, В.В.Маяковского: "в терновом венке революций грядет шестнадцатый год". Но особенно близки данному контексту стихи, написанные М.Ю.Лермонтовым по сходному поводу - смерти А.С.Пушкина, поэта поэтов: "и прежний сняв венок, они венец терновый, увитый лаврами, надели на него..."

Слово колесование тоже отягощено целым рядом ассоциаций: это также способ наказания, жесточайшая казнь /часто - за идею/, применявшаяся издревле. И очень хорошо прослеживается связь времен: "колесование" - "голосование", изменяются, так сказать, способы, формы казни, но не суть ее - голосование может иногда выполнять функцию колесования /ср. ассоциативно: "распинали и каялись на Голгофах трибуны" /В.Корнилов/.

А КАК ПОЛЕНОМ ПО ЛИЦУ -
ГОЛОСОВАНИЕМ

Снова мы наблюдаем аллитерацию, на этот раз - взрывного "П" - полено по лицу. А само сопоставление - полено и лицо. Если самая слабая пощечина - это сильное унижение и даже оскорбление, то поленом по лицу - это и оскорбление, и боль.

10 строфа

И КТО-ТО СПЯНУ ВОПРОШАЛ:
- ЗА ЧТО? КОГО ТАМ?

Опять стилевой контраст: спяну /низкий/ - вопрошал /высокий/. Ср., венец - венники, лабухи - усопший, морда - лицо и т.д.

Но страшнее всего то, что спяну вопрошавший не знает ни "кого", ни "за что" судят, а между тем будет голосованием решать судьбу человека, поэта. Этую мысль, несколько гиперболизируя сцену судилища,

Галич продолжает и в заключительных строках строфы / обратите внимание на великолепную "зеркальную" аллитерацию "жр" - "рж"/:

И КТО-ТО ЖРАЛ, И КТО-ТО РЖАЛ
НАД АНЕКДОТОМ

Необходимо также отметить, КТО-"спяну вопрошал"?, КТО-"жрал"?, КТО-"ржал"? Ведь присутствовали на заседании писатели, которые привезли лирой "чувствия добрые" пробуждать, ведь "поэт в России больше, чем поэт".

II строфа

МИ НЕ ЗАБУДЕМ ЭТОТ СМЕХ.
И ЭТУ СКУКУ.
МИ ПОИМЕННО ВСПОМИНИМ ВСЕХ,
КТО ПОДНІЛ РУКУ

В этой строфе представляет интерес функционирование местоимения Ми. Получается иносенс: в пятой строфе "мы - сволочи", а в одиннадцатой - судьи, которые будут вспоминать поименно скучавших, жравших, ржавших, колесовавших-голосовавших.

Последняя строка последней же строфы напоминает знаменитое лермонтовское: "на что он руку поднимал". Связь двух стихотворений, сходство ситуаций, повторяемость судеб поэтов в России - тема отдельного серьезного разговора.

Итак, I. Третьей закономерностью художественного текста является использование шибboleтов - один из самых важных путей создания индивидуально-авторского стиля писателя во всей его неповторимости.

2. Третим приемом филологического анализа художественного текста является его филологическое комментирование - лингвистический анализ непонятных, необычных языковых единиц и толкование общеупотребительных /важных в художественно-эстетическом плане/ единиц языка.

§ 4. Филологический анализ ключевых и доминантных текстовых единиц

Стихотворение – это тончайшее покрывало, накинутое на острия двух-трех слов...

А.Блок

Четвертый закон художественного текста – закон функционирования в нем ключевых и доминантных текстовых единиц.

Писатели, при всем полифонизме тем, мотивов, идей их произведений, зачастую стремятся к какой-либо одной ведущей теме /либо определенному кругу тем/. Каждый из них имеет свой, индивидуальный стиль, манеру письма. А поскольку у всех писателей материалом, из которого они создают свои произведения, является язык, то не удивительно, что для выражения определенных идей, воплощения определенных тем, создания определенных стилей используются определенные же языковые средства. Прежде всего это касается лексического уровня языка, слов*. Так, если в произведении изображена война, то с большой степенью вероятности можно предположить наличие в тексте значительного количества слов с интегральной семой "относящейся к военному делу". А если эти лексические единицы еще и подвергаются авторской семантической обработке, символизируются, то превращаются в пределах одного текста в ключевые слова, а в пределах нескольких или даже всех текстов писателя – в доминантные. Но в такой роли могут использоваться не только слова, но и словосочетания, и фразеологизмы, и предложения. Поэтому более корректными представляются термины ключевая текстовая единица /а не ключевое слово/ и доминантная текстовая единица /а не – доминантное слово/.

Итак, ключевые текстовые единицы – это единицы различных языковых уровней /прежде всего – слова/, играющие ведущую роль в воплощении творческой концепции писателя, отличающиеся высокой степенью семантической трансформации, зачастую – символизацией значения, выполняющие важные текстообразующие функции и, как правило, характеризующиеся высокой интенсивностью употребления в одном тексте.

* Ср. у В.Шекспира: "И, кажется, по имени назвать меня в стихе любое может слово..."

Доминантные же текстовые единицы характеризуются этими же признаками, но в пределах не одного, а нескольких или всех текстов писателя. В этом и состоит различие между ключевой и доминантной текстовыми единицами. А соотношения между ними могут быть такими:

а/ доминантная текстовая единица может являться ключевой;

б/ доминантная текстовая единица может не быть ключевой;

в/ ключевая текстовая единица может не быть доминантной.

Кстати, доминантные текстовые единицы могут меняться в течение творчества писателя. Например, в раннем творчестве Н.Ю.Лермонтова доминантными являются слова молния, буря, ветер и т.п., а в позднем /если это слово вообще применимо к его творчеству/ – покой, сон, заснуть, забыться и т.п. /см., например, данные частотного словаря в "Лермонтовской энциклопедии"/. Эта перемена – результат изменений самой личности поэта, ибо "у поэта система образов, выбор эпитетов, ритм, характер рифм, инструментовка стиха, – словом, все, что зовется манерой и стилем, – есть выражение его духовной личности. Изменение стиля свидетельствует о глубоких душевых переменах /разрядка мои – Ю.К./, причем степень перемен в стиле прямо пропорциональна степени перемены внутренней*. В большой, если не большей, степени это относится именно к лексическим средствам создания индивидуального стиля писателя, – прежде всего – к функционированию в его произведениях доминантных и ключевых текстовых единиц.

А если ключевые слова играют столь значительную роль в выражении творческой концепции писателя, то можно применять четвертый прием филологического анализа художественного текста – компонентный анализ семантики ключевых и доминантных, а также семантически близких им текстовых единиц /прежде всего – слов/ в связи со всеми видами текстовой информации.

* Шеловский В.Б. "Сентиментальное путешествие". – М., 1990. – С. 19.

Проиллюстрирую этот прием филологическим анализом жемчужины советской новеллистики - рассказа В.М.Шукшина "Чудик".

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ СПРАВКА

Специфические черты творчества В.И.Шукшина:

а/ большой интерес к проблемам души простого человека, преимущественно человека из деревни /"нам бы про душу не забыть"/;

б/ правдивое, даже обостренно правдивое, изображение "жизни как она есть" /"нравственность есть правда"/;

в/ наличие в произведениях "странных" людей, "белых ворон", чудиков*.

Одним из лучших у Шукшина является рассказ "Чудик" /1967/. Его сюжет прост и незамысловат: это эпизоды отпускной поездки главного героя "к брату, на Урал". Композиция рассказа выдает Шукшина-кино-режиссера: каждый новый эпизод - это как бы другой ракурс, другой кадр, другой фокус объектива: дом - магазин - поезд - самолет - аэропорт - в гостях у брата - дом. Круг замкнулся.

Собственно, сюжет рассказа - это цепь столкновений "чудаковатого" героя с обычными людьми, иногда - с представителями "ультрасовременной нахрапистой дряни" /В.М.Шукшин/. Многое в поведении Чудика школьникам кажется странным: и то, что он добровольно отдал продавщице денежную купюру, номинал которой составлял половину его месячной зарплаты. И то, как приставал со своими наивными разговорами и вопросами к "интеллигентному товарищу" в поезде и к "лысому читателю" в самолете, и текст телеграммы, который он написал в аэропорту, и, в конце концов, как он испортил детскую коляску, разрисовав ее в "дубочно-народном" стиле и представив, как будет приятно удивлена сноха Софья Ивановна. Вопрос, который герой задает вслух /и это очень важно/ самому себе: "Да почему же я такой есть-то?", повторяется дважды - в начале и в конце рассказа, как бы обрамляя его.

* Ср. название вступительной статьи к одному из сборников произведений писателя - "Басилий Шукшин и его чудики". Показательно написание слова именно со строчной буквы и во множественном числе - "чудики". Это свидетельствует о том, что имя стало нарицательным, обозначающим явление, а не конкретного человека.

Кстати, пусть над этим вопросом подумают и дети. Чтение рассказа сопровождается улыбкой, а то и смехом школьников, но восприятие всего текста вызывает грустные чувства. Хорошего человека все отталкивают, а он тычется ко всем со своей откровенностью, непосредственностью, как слепой котенок. Образ Чудика как бы продолжает галерею образов "лишних людей", "странных людей" в русской литературе. Вместе с тем Чудик - явление во многом оригинальное, "герой в кирзовых сапогах" /еще одно заглавие еще одного предисловия к еще одному сборнику рассказов В.М.Шукшина/.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА

/4-й прием/

Ученики уже знают биографию В.М.Шукшина, прочитали рассказ. Накануне урока им можно дать задание выписать из толкового словаря слово-варные статьи к словам чудаковатый и чудо. При прочтении рассказа ученикам можно также предложить подсчитать количество употреблений самого слова чудик, а также семантически близких ему слов чудачка, дурак, дурочка и т.п.*

После прочтения рассказа можно провести беседу по вопросам:

-Что общего есть в значениях слов чудо и чудак?

Самостоятельно или при помощи учителя ученики находят общий для этих двух слов компонент значения - "не такой, как все".

-Какие эпизоды рассказа подтверждают чудаковатость главного героя?

Чтобы ответ на этот вопрос не свелся к примитивному пересказу всех названных эпизодов и чтобы придать этому фрагменту урока дискуссионный характер, вопрос усложняется:

-Назовите один, на ваш взгляд, самый важный эпизод, в котором проявляется чудаковатость главного героя.

Одни назовут эпизод в магазине, другие - раскрашивание коляски, третий - в аэропорту и т.д. Пусть ребята поспорят, нужно умело руководить дискуссией.

* Ср., например, синонимичное употребление этих слов в тексте опять-таки предисловия к юбилейному изданию: "... без справки, что ты не чудик и не дурик застойной эпохи, терпеть тебя больше не станем" /Гастелло В. Твой сын, Россия, горячий брат наш.../. Шукшин В.М. Мгновения жизни.- М.: Молодая гвардия, 1989.- С. 7.

- Какие качества главного героя автор раскрывает, говоря о том, что односельчане "дивились" тому, как он разрисовал дома печь?

Ученики приходят к выводу, что Чудик-то, оказывается, был человеком не без божьей искры, мастером, если сумел удивить хорошей работой искушенных в вопросах раскраски печей односельчан.

Дальше продолжается работа над семантикой ключевого слова чудик.

- Имеют ли слова "чудик" /чудо/ и "дивились" /диво/ что-то общее в своих значениях? Что именно? Так чем герой мог удивить людей: только чудаковатым поступком или отлично выполненной работой?

При этом очень важно использовать языковое чутье ребят, переломив их по преимуществу отрицательное, где-то снисходительное и пренебрежительное отношение к слову "чудик" и к самому человеку, имеющему этим словом. Сделать это можно, сопоставив два разнонаправленных пучка ассоциаций, "излучаемых" семантикой слова чудик:

а/ отрицательное: чудик - дурик - дурак и т.д.;

б/ положительное: чудик - чудо /ср. седьмое чудо света/ - диво и т.д.

- Каким человеком - хорошим или плохим - является Чудик?

Здесь целесообразно рассмотреть мотивы подлинно или мнимо чудаковатых поступков героя. Да, он потихоньку не забрал "найденную" им купюру; более того, он не забрал ее и тогда, когда обнаружил, что деньги принадлежат ему самому. Кстати, здесь будет уместно упомянуть о том, что аналогичный случай произошел с саиим Шукшиным во время его поездки на родину, в Барнаульском аэропорту. Один совет любителям изучения биографических подробностей, рьяным последователям т.н. биографического метода в литературоведении: об этом эпизоде следует именно упомянуть, не акцентируя на этом чрезмерного внимания, и уж тем более, в поисках так называемой "нестандартности", оригинальности, не строить урок от "первотолочка", по схеме: "Шукшин -де потерял деньги, расстроился - и написал рассказ. Значит он - прообраз Чудика, если не сам Чудик". Увы, такой подход к "прочтению" произведений чрезвычайно живуч.

Самое главное в этом эпизоде - и на этом нужно особенно акцентировать внимание ребят - Чудик навредил самому себе, своей семье, а не кому-то другому.

Ту же ситуацию видим и в других эпизодах: кому какой вред от того, что человек из деревни /наверное, не часто дававший телеграммы или не дававший их вообще/ написал такой опус? Кстати, интересно соотнести разницу в первоначальном и окончательном текстах телеграммы с разницей между авторами этих текстов. Здесь ярчайшая бинарная семантическая оппозиция: природная непосредственность, простодушие Чудика и официоз "строгой, сухой" женщины-телеграфистки:

Изначальный вариант текста телеграммы /Чудика/:

"Приземлились. Ветка сирени упала на грудь, милая Груша, меня не забудь. Васята".

Окончательный вариант текста телеграммы /телеграфистки/:

"Долетели. Василий".

Пожалуй, единственным случаем, когда Чудик действительно нанес материальный ущерб другому, - это раскрашивание коляски. Да, поступок нелепый, что и говорить. Но мотивы-то какие: стремление к миру со снохой, которая встретила его, мягко говоря, негостепримично. Примотаки библейский мотив - возлюби врага своего. Не друга, нет, а - врага: друга само собой любят, а вот врага полюби, попробуй!

Итак, школьники приходят к мысли, что Чудик - неплохой человек. - Чью точку зрения выражает Шукшин, называя героя Чудиком?

Здесь уместно напомнить школьникам о двух полюсах бинарной оппозиции, пронизавшей многие произведения "советского Мопассана": чудики - "ультрасовременная нахрапистая дрянь".

Так вот Князев является чудиком в первую очередь с точки зрения расчетливой, терпкой и вездесущей этой дряни; хотя и не только - не следует упрощать.

- Почему автор в течение всего рассказа /за исключением текста телеграммы/ не называет главного героя по имени, а именует его чудиком?

Ученики приходят к выводу, что писатель нарочно именно характеризует героя, подчеркивая его подлинную или мнимую чудаковатость, не похожесть на окружающих.

Отсюда логически вытекает другой вопрос:

- Так зачем же В.М.Шукшину понадобилось в самом конце рассказа /см. § 2 разд. 2 о филологическом анализе финала художественного

текста/ сообщать читателю фамилию, имя, отчество героя?* Меняют ли они наше отношение к Чудику?

Очень продуктивна семантизация имен собственных, употребленных в рассказе.

Интересна картина столкновения значений имен двух персонажей-антагонистов:

Софья	Ивановна	Василий	Егорович	Князев
"мудрость"	"русская"	"царь"	"земледелец"	"князь"
/от <i>Sophie</i> -	/тильчино русское	/от "ва-	лец" кре-	
мудрость/	имя, ср.: <u>Иван да</u>	силикс"/	стьянин	
	<u>Марья</u> , русские ива-		/ср.: Ге-	
	ни и т.д. Да и само		оргий, гео -	
	величание "по батюш-		земля/	
	ке" – русская нацио-			
	нальная мета/			

Итак, оппозиция: "мудрость русская" – "царь, князь-земледелец" – "аристократ духа". Во сто крат, кстати, увеличивается требовательность писателя к отбору имени для персонажа /а если наоборот: персонаж для имени?/, когда оно совпадает с именем самого мастера слова. А ведь Шукшин-то сам – Василий! Но, повторяю, это не повод для примитивной трактовки "Шукшин – это и есть Чудик".

Следующий вопрос очень важен для понимания идеи рассказа и для осознания творческой концепции Шукшина вообще:

– Если Чудик своей добротой вызывает удивление, насмешку, грубость, то для того, чтобы не быть "чудиком", надо быть злым?

Можно развернуть интересную дискуссию по поводу жизни беззащитных "чудиков" в "цинично-ханжеском столетии", особенно – в его "коммерциализированные" последние годы.

И здесь ученикам вполне уместно подумать над типично шукшинским вопросом: кто прав? кто умнее? //Дядя Ермолай//.

* Ученики очень любят работу над именами людей, антропонимами. Может быть, потому, что она наполнена конкретикой, не всегда присутствующей в процессе изучения абстрактных языковых форм, категорий и т.д. В самом деле, кому не интересно узнать значение, происхождение своего имени, имен родственников и знакомых?

На уроке желательно использовать и некоторые подходы мифологической школы русского литературоведения. Так, целесообразно вспомнить о метаморфозах, которые происходят в русских народных сказках с Иваном /Емелей и пр./ – дураком. В итоге именно он оказывается самым умным, становится царем или, скажем, побеждает царя*. Ученикам можно сообщить, что в шукшинской сказке "До третьих петухов" есть образ Ивана-дурака. Вообще можно говорить о значительном влиянии фольклора на творчество автора "Калины красной". Образ же Чудика ассоциируется с образом Ивана-дурака.

В заключение отмечу, что на уроке целесообразно провести словарно-семантическую работу, в частности, обратить внимание на контекстуальную, не совпадающую с общеязыковой, семантику слов и словосочетаний. Так, словосочетание интеллигентный товарищ в традиционном употреблении имеет положительную оценочную окраску.

В контексте же рассказа оно выражает отрицательную оценку собеседника доброго, душевного Чудика. То же с "лысым читателем". Ср., например, предложение "Нашу библиотеку посетило сегодня двадцать читателей." Так же преобразовано лексическое значение слов, воплощающих бинарную семантическую оппозицию: ответственный – из деревни.

Эта работа может опираться на понятие о контекстуальных /речевых/ синонимах и антонимах, известное школьникам с 9-го класса.

Таким образом, ученики осознают идею рассказа, анализируя семантику ключевого слова чудик и слов, семантически близких ему.

Итак, I. Четвертой закономерностью художественного текста является функционирование в нем ключевых и доминантных текстовых единиц, прежде всего – слов.

2. Четвертым приемом филологического анализа художественного текста является компонентный анализ семантики ключевых и доминантных /а также семантически и/или ассоциативно близких им/ текстовых единиц в связи со всеми видами текстовой информации.

* Кстати, мотив "из грязи – в князи", скажем, в европейской сказке, имеет несколько другие полюса, точнее, "нижний полюс": там царем /королем/ становится солдат, свинопас, трубочист /социальная принадлежность/, в русской же – именно дурак /умственные способности/.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наши литературоведение и методика преподавания литературы ответственны перед многими и многими людьми за ту единообразную, монотонно-штамповенную трактовку литературных произведений, которая зачастую проповедовалась на протяжении долгих лет в средней и высшей школе. Они в большом долгу перед любителями книги. В наших общих интересах сполна и как можно быстрее оплатить этот долг. В частности, используя широкий спектр методов анализа художественных произведений.

Слово метод происходит от греческого *methodos* – путь. Буду рад, если филологический анализ художественного текста окажется тем путем, который изберут читатели, особенно – профессионалы. Он порой нелегок, этот путь, но верен, ибо одновременно предполагает и воспитывает любовь к Слову, Литературе, Искусству.

А дорогу осилит идущий.

х х х

В заключение хочу выразить искреннюю благодарность профессорам Г.И.Беленькому /Москва/, М.А.Карпенко /Киев/, В.Л.Ковалеву /Херсон/ и В.Г.Маранцману /Санкт-Петербург/ за неизменные интерес и внимание к моей работе, а также ~~и~~ ценные замечания по поводу факультативного курса "Филологический анализ художественного текста".

СОДЕРЖАНИЕ

1. <u>Введение.</u>	3
2. <u>Раздел I. Теоретические основы филологического анализа художественного текста.</u>	4
§ 1. О специфике литературоведения и методике преподавания литературы в школе	4
§ 2. Некоторые вопросы теории текста.	6
§ 3. Компонентный анализ лексической семантики.	II
3. <u>Раздел 2. Методика филологического анализа художественного текста</u>	I4
§ 1. Филологический анализ заглавия художественного текста	I4
§ 2. Филологический анализ финала художественного текста.	20
§ 3. Филологическое комментирование художественного текста	27
§ 4. Филологический анализ ключевых и доминантных текстовых единиц	38
4. <u>Заключение.</u>	46

Навчальне видання

Ковбасенко Юрій Іванович

Філологічний аналіз
художнього тексту

Посібник

Редактор О.С.Морозова
Коректор С.Я.Невзгляд

Підп. до друку 23.06.95 Формат 60×84 $\frac{1}{16}$. Папір
друк. № 3 . Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 2,0
Умовн. фарбо-відб. 3,77 Облік-вид. арк. 2,93
Тираж 1000 . Зам. № 5-294.

Інститут системних досліджень освіти України
252070, Київ-70, вул. П.Сагайдачного, 37

Фірма «ВІПОЛ».
252151, Київ, вул. Волинська, 60.

3. 5-2941.