



АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Д. А. РОМАНОВ | **Поэтика движения**
Тула | (И. А. Бунин. «Новая дорога»)

В статье представлен лингвопоэтический анализ рассказа И.А. Бунина «Новая дорога» (1901 г.). Предметом специального рассмотрения становятся авторские приемы описания движения. Автор статьи детально прослеживает, как векторное, плоскостное и философское движение передаются читателю средствами оригинальной языковой техники И.А. Бунина.

Ключевые слова: *поэтика; языковые средства; лиризм; сюжет; композиция; символ; реминисценции; координатное пространство; вектор; плоскость; хроматическая гамма.*

В одной из своих дневниковых записей замечательный русский писатель Ю.М. Нагибин отмечал: «...из всей беллетристики я могу перечитывать лишь Бунина. В подавляющем большинстве своих вещей он меня ничему не учит, ни в чем не убеждает, не обращает в свою веру – да у него и нет ее, – а просто дает дышать сеном, травой, женщиной, видеть звезды, тучи, деревья, бедных одиноких людей. Это серьезно, все остальное – поденки, лакейство перед временем и его “проблемами”, назавтра уже не стоящими и копейки. Так, из раздражения можно поиграть в идейки, но литература всерьез – это радостный плач о прекрасном и горестном мире, который так скоро приходится покинуть» [Нагибин 2005: 240].

Это весьма тонкое и предельно точное восприятие неповторимой бунинской поэтики. Нельзя сказать, что Бунину было абсолютно чуждо то, что Д.С. Лихачев называл «учительным началом» русской

классической литературы, что его не мучили проблемы судеб народа или исторического пути его родины. Однако на первое место всегда выходил особый лиризм повествования, рождавшийся во многом благодаря языковому мастерству автора. Филигранность бунинской языковой техники тот же Нагибин определял следующим сравнением: «Каждый рассказ Бунина кажется написанным так, словно он единственный, другого не было и не будет» [Там же: 258].

Рассказы Бунина начала XX в., посвященные теме разрушения старой патриархальной деревенской России, осмыслению русского народного характера, связи его истоков с русской природой и суровой русской историей и вместе с тем постановке философских проблем о смысле бытия и назначении человека, должны были, по замыслу автора, объединиться в цикл «эпитафий» уходящей России. Рассказ «Новая дорога» (1901 г.) написан как одна из составляющих частей этого цикла.

Рассказ, созданный в ранний период творчества, уже в полной мере соответствует определенному выше канону бу-

Романов Дмитрий Анатольевич, доктор филол. наук, профессор Тульского гос. пед. ун-та им. Л.Н. Толстого. E-mail: kafrus@rambler.ru

нинской поэтики – в нем «сливаются воедино размышления автора о России, о судьбе русского народа и о роли интеллигенции, ее месте в жизни. Звучат эти проблемы, однако, несколько приглушенно, растворяясь в заполняющей рассказ лирической атмосфере...» [Крутикова 1971: 106].

Рассказ «Новая дорога» обычно рассматривают с точки зрения представленного в нем столкновения прошлого и настоящего России. «...Вопрос: что несет город, технический прогресс людям, народу? – ставит Бунин в “Новой дороге”». Писатель не уверен, что новая дорога способна возродить отсталую Русь. Голос природы, вечной свидетельницы человеческого горя, выражает эти сомнения автора. Сосны и березы как бы говорят новой дороге: “Иди, иди, мы расступаемся перед тобою. Но неужели ты снова только и сделаешь, что к нищете людей прибавишь нищету природы?” Грустные сомнения рассказчика усиливаются при встрече с нищими мужиками, которые выглядят беспомощными и детски покорными» [Там же: 106].

В таком лингвопоэтическом ключе рассказ не раз был представлен в отечественной филологии. Однако, как и любое произведение, обладающее подлинно художественной ценностью, рассказ Бунина может быть интерпретирован во множестве иных ракурсов. Мы предлагаем рассмотреть, как в нем воплощена поэтика движения, причем попытаемся это сделать как в идейно-тематическом, так и в лингвостилистическом плане (последнее – с точки зрения создания картин и образов движения средствами языка).

В сравнительно небольшом рассказе Бунина представлено определенное пространство, в котором в разных направлениях плоскости (вперед – назад, влево – вправо) и глубины развиваются потоки движения, перемещения, устремления куда-либо и т.д. Можно выделить как минимум три подобных потока. Первый представлен элементарным векторным движением (вперед) поезда, который идет сначала по давно проложенным путям, а затем, переходя на новую дорогу,

вторгается в бескрайнее, не освоенное цивилизацией и техническим прогрессом пространство России. Второй поток движения развивается на плоскости (вширь) путем приближения и отдаления авторской точки зрения, смещения масштабов изображения действительности: от самого общего через промежуточный средний к точечному, конкретному, подробному. И третий аспект движения – это движение философское (время, мышление, чувство), осуществляемое под пером автора и в восприятии читателя. Это движение представлено не только в развитии самой авторской мысли, идеи о неизбежном пути России из прошлого через настоящее в будущее, но и в излюбленных Буниным абстрактно-чувственных цветовых столкновениях – смене мрака и света, в потенциально возможном, но не видимом автором в окружающей действительности прорыве из мрака к свету. Попытаемся рассмотреть каждый из трех названных аспектов.

Движение поезда составляет сюжет рассказа Бунина. «Новая дорога» – своеобразный путевой очерк. Поезд вместе с лирическим героем покидает суетный Петербург и отправляется в далекое нелегкое путешествие.

Композиционно рассказ начинается с изображения отхода паровоза, суеты на перроне, которая тем не менее представляется Буниным достаточно размеренно. Воплощается это, разумеется, глаголами и их деепричастными формами: по перрону «*проходит* большой рыжеусый помещик», «из конторы быстро *выходит* начальник станции», «офицер *идет* по платформе, *раскланиваясь*, *ускоряя* шаги». Как в замедленной съемке, суета представлена поступательно, ровно, парадоксально неторопливо, что подчеркивает одна весьма выразительная деталь: начальник станции бросает недокуренную папиросу, и она «*долго прыгает* по платформе, *рассыпая* по ветру красные искры». Словно в той же замедленной съемке поезд «*плавно трогается*», но на этом месте замедленная съемка прекращается, и Бунин переводит векторное изображение в обычный хронометраж.

Далее движение разворачивается в привычном для восприятия быстром темпе. Происходит это в одно мгновение, как бы одним толчком. Для этого Бунин использует примечательную глагольную метафору – «офицера точно сдернуло, – и поезд очутился в темноте». А дальше движение рисуется стремительно, мощно, как постоянно нарастающий поток:

поезд уверенно несется; отражения окон все быстрее бегут по рельсам и шпалам; вагон дрожит и дребезжит от быстрого бега; грохочущий марш поезда; проносятся под колесами чугунные мостики.

Философия подобного нарочитого замедления, а затем резкого, что называется «с места в карьер» ускорения, очевидно, состоит в том, что автор пытается провести мысль о заторможенном сознании столичных жителей, перегруженности, зашоренности человеческого восприятия суетой и тщетой Петербурга, его фальшивыми ценностями и т.д. Косвенно на это указывает противопоставление прилагательных *фальшивый – искренний* во втором абзаце текста:

Наступают те неприятные минуты разлуки, когда сказать уже нечего, улыбки делаются *фальшивыми*, а время начинает идти страшно медленно.

Наконец, раздается второй звонок. Махая шляпами, провожающие уходят и, оборачиваясь, кланяются уже с *искренней* приветливостью.

Это своеобразное воспроизведение толстовской идеи о театральности, наигранности, ханжестве столичных нравов, которая затем в полном соответствии с толстовскими традициями перерастет в противопоставление лицемерного столичного мира всей остальной России. Правда, у Бунина в первой части рассказа весь остальной мир пока еще только намечен, представлен потенциально, однако вполне ощутим и ожидаем. Во второй и третьей композиционных частях уже вполне отчетливо и однозначно зазвучит мысль о противостоянии «двух разрозненных миров» – праздничного, но искусственного Петербурга и подлинной, глубинной России, – России глухих лесов и нищих дере-

вушек, до которых нет дела шумной столице:

И к утру оказываюсь уже далеко от Петербурга. И начинается настоящий русский зимний путь, один из тех, о которых совсем забыли в Петербурге...; «Ну, значит, Петербург далеко!» – думаю я и заглядываю в окно. О, какой белый, чистый снег!...; Необыкновенно приятно смотреть на мелькающий в воздухе снег: *настоящей Русью* пахнет!

Вне Петербурга движение уже вполне раскованно: оно планомерное, мощное, волевое. Бунину очень важно показать волю, силу и энергию поезда, а в итоге волю создавшего его и управляющего им человека в желании продвигаться вперед, развиваться, осваивать блага цивилизации и т.д. Через десятилетие, в рассказах 1910-х гг., это энергичное движение будет олицетворять корабль («Братья», «Господин из Сан-Франциско»), «Сны Чанга»).

«Железная дорога давно стала в русской литературе символом наступления капитала и техники на деревенскую терпеливую Русь. Достаточно вспомнить “Железную дорогу” Некрасова. В XX веке этот традиционный образ использовали М. Горький (“Варвары”), Блок (стихотворение “На железной дороге”), Бунин (“Новая дорога”). В каждом из названных произведений образ железной дороги включен в свою поэтическую систему, но везде с ним связаны раздумья о судьбах России, народа и человека» [Крутикова 1971: 106].

Развитие горизонтального векторного движения в первой композиционной части рассказа прерывается плоскостным представлением движения, в которое вовлекается окружающее пространство. Как только поезд начинает уверенно двигаться по рельсам, Бунин меняет ракурс рассмотрения и избирает горизонтальную широтную координатную плоскость. Она выглядит воронкой с изменяющимся масштабом изображения пространственных картин: от расширения – к сужению – и опять к расширению.

Сначала Бунин изображает развернувшуюся, «усеянную тысячами золотых огней темноту земли», в которую прорывается поезд из Петербурга. Затем ра-

курс сужается до «товарных складов и вагонов», мимо которых проезжает поезд. После чего взгляд автора останавливается на конкретном – изображении вагона с теснотой нагроможденных вещей, множеством людей и «строгим, но очень вежливым старичком кондуктором». А затем происходит новое расширение – и из вагона взор автора прорывается в бесконечное пространство:

Воздух в полях, после города, кажется необыкновенным... я до поздней ночи стою в сенях вагона, отворив боковую дверь, и напряженно гляжу против ветра в темные снежные поля... Плывут, бегут смутные силуэты холмов и кустарников... мелькают огоньки глухих деревушек.

Аналогичная, но вертикальная воронка рассмотрения едва ли не впервые в нашей литературе была воплощена в стихах Лермонтова (в частности, в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...»), на что обращал внимание Б.Т. Удодов). Можно предположить, что Бунин вполне осознанно использует лермонтовское переключение масштабов изображения в виде проходящей через человека (лирического героя), суживающейся, а затем вновь расширяющейся воронки. Указанием на это является почти дословное воспроизведение лермонтовской строки: у Бунина – *мелькают огоньки глухих деревушек*, у Лермонтова – *дрожащие огни печальных деревень* (стихотворение «Родина»). И дальнейшее развитие бунинской мысли тоже лермонтовское – поэтизация спокойной, тихой жизни провинциальной России, необъяснимая рассудком и смешанная с грустью любовь к бедному российскому захолустью:

И, шурясь от ветра, я с грустью гляжу в эту темную даль, где забытая жизнь родины мерцает такими бледными тихими огоньками...

Ср. с хрестоматийными строками Лермонтова:

Но я люблю – за что, не знаю сам –
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям;
Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,

Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень...

Сужение воронки движения у Бунина связано с корнем *тесн-*, выступающим в прилагательном, слове категории состояния, существительном. Как правило, этот корень характеризует у Бунина вагон, т.е. предельную концентрацию людей, предельную суженность точки зрения:

тесно от шуб и поднятых спинок диванов; [кондуктор] не спеша проходит среди этой *тесноты*; вагон-микст, *тесный*, с квадратными окнами.

Бунин противопоставляет тесноту вагона пространству бескрайней России, и эта теснота не всегда сопряжена только с отрицательной оценкой Буниним цивилизации, скопления людей и т.д. В этом рассказе уже проглядывает та мысль, которая будет затем блестяще развита в рассказах середины 1910-х гг. «Братья» и «Господин из Сан-Франциско»: люди жмутся друг к другу, толпятся и теснятся, стараются бороться, оставаясь при этом, по существу, беззащитными перед необоримыми и мощными силами природы, судьбы, рока, над которыми человек не властен. «Этот мотив был подчеркнут в первых редакциях рассказа: “И как страшно одиноки мы, беспомощно ищущие красоты, правды и высших радостей для себя и для других в этой исполинской лесной стране!”» [Крутикова 1971: 107].

А параллельно с плоскостным движением продолжает развиваться движение векторное, решительно устремленное вперед. И здесь звучат уже гоголевские мотивы:

Около двери, где я помещаюсь, по ночам несет холодом; сижу, закутавши колени, и смотрю то на свежие выемки около линии... то на белое поле с перелесками, и кажется, что стволы деревьев трепещут и сливаются, а весь перелесок идет кругом: ближние деревья, трепеща, бегут назад, а дальние постепенно заходят вперед...

Сразу вспоминаются строки из «Мертвых душ», своей лексикой звучащие в унисон приведенному фрагменту:

Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит: летят версты... летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, с топорным

стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль...

Вторая часть бунинского рассказа посвящена в основном изображению самой новой дороги и окружающему ее «пустынному и огромному пейзажу зимних полей». Именно здесь Бунин продвигает мысль о новой дороге «как завоевателе», решившем во что бы то ни стало «расчистить лесные чащи, скрывающие жизнь в своей вековой тишине». Позволим себе опустить общеизвестные философские рассуждения о любви Бунина к традиционному русскому быту, о страхе перед цивилизацией, о его смутной жалости к уходящему прошлому России. Хочется только привлечь внимание к тому, что оценки Бунина не столь однозначны, как их обычно представляют. Бунин отлично понимает обреченность старого мира и, поэтизируя его, тем не менее не защищает этот уходящий мир, а дорогу-завоевателя он рассматривает вместе с тем как инициатора движения, обновления, «закипающей суматохи», которая хотя и вызывает опасения, но вместе с тем, безусловно, нужна России.

Третья часть рассказа представляет движение в черно-белых красках смены тьмы и света. Монохромная цветовая гамма становится основой изображения движения в заключительной части рассказа. Здесь почти отсутствуют собственные глаголы движения, зато многочисленны глаголы, обозначающие наступление темноты, многие из которых повторяются не один раз: *хмурятся, темнеет, омрачается, сгущается (сумрак), потемнеет, чернеют*. А также прилагательные и наречия, обозначающие серо-бело-черную гамму: *серое небо, дорогу мрачно обступили леса, угрюмо синет амфитеатр лесов, глухими чащами надвигается чернолесье, угрюмые и высокие чащи сосен*. Мир, в который вторгается новая дорога (а это уже настоящий мир глубинной России – не окрестностей Петербурга, не предместья, а самой глухой провинции), – этот мир изображается Буниным в сгущающемся мраке.

Третья часть рассказа так и начинается:

Эти березы и сосны становятся все *неприятливей*; они *хмурятся*, собираясь толпами все плотнее и плотнее.

Несмотря на философское значение и абстрактно-чувственное его восприятие, пейзаж изображен Буниным во всех реалистических подробностях, точно и емко. У Бунина была особая связь с русской природой и дар ее изображать. «Сегодня бешеный ветер гнул деревья, обрывая с них последние листья. Как здорово работает природа – точно, целеустремленно, безошибочно, как рисует ее Бунин» [Нагибин 2005: 263].

Итак, темнеет окружающее пространство, темнеет и внутреннее пространство вагона. Перед нами движение мрака, его наступление. А вместе с ним душой лирического героя овладевает «настоящая русская тоска». Удивительным образом Бунину удается передать это наступление тьмы, движение черноты, несмотря на, казалось бы, белый зимний пейзаж окрестностей. Делает это автор с помощью лексики, нагнетая слова с черной хроматической гаммой и оценочные прилагательные в рядах однородных определений:

Все сгущается сумрак в холодном, дребезжащем, неуклюжем вагоне; Там чернеют затерянные среди лесов редкие поселки темного и унылого лесного народа; На великую пустыню России медленно сходит долгая и молчаливая ночь...

И в этом мраке как единственная надежда и как единственная форма борьбы существует все то же движение – движение поезда:

Но поезд борется: равномерно отбивая такт тяжелым, отрывистым дыханием, он, как гигантский дракон, вползает по уклону, и голова его изрыгает вдали красное пламя... Аллея замыкается мраком, но поезд упорно подвигается вперед.

Бунин не случайно в последнем абзаце рассказа как бы вбрасывает в монохромную гамму движения красный сноп искр, красное пламя, которое в самой последней строке рассказа изображено как кровавое. Такой перебой в цветовой гамме передает в первую очередь тревогу автора, но не выглядит кассандровым пророчеством. У Бунина отсутствует мысль об обреченности. Тревога, может быть, слишком сгущена, однако настроение автора отнюдь не безнадежно, и помогает

понять это именно идея движения, которой проникнут весь рассказ.

Движение – это надежда, движение – это единственный путь от мрака к свету, которого автор пока не видит, но который обязательно есть где-то впереди. Именно движение организует всю философскую систему Бунина 1900-х гг. и стоит в центре поэтики его рассказов этого периода, в том числе рассказа «Новая дорога». Нельзя не обратить внимания на то, что и само название произведения через существительное *дорога* отражает в себе семантику движения. Именно ее Бунин выдвигает на первый план, и именно она побеждает в его душе сомнения и тревогу и обретает в рассказе не только общее идейно-философское, но и конкретно-

языковое выражение. Все три плана рассмотрения движения, о которых мы говорили выше, создаются Буниным в традиционной для его творчества поэтической тональности, и эта тональность призвана если не преодолеть, то уравновесить в восприятии читателя трагические сомнения лирического героя.

ЛИТЕРАТУРА

Крутикова Л. В. Проза И. А. Бунина начала XX в. (1900–1902 гг.) // Русская литература XIX–XX вв. Ученые записки ЛГУ № 355. Серия филологических наук. – Вып. 76. – Л., 1971.

Нагибин Ю. М. Дневник. – М., 2005.

Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1965. – Т. 2.

И.Н. ПОЗЕРТ Москва

«Истории тяжелая вода»

(Филологический анализ стихотворения К. Симонова «Зима сорок первого года...»)

Анализируя языковые особенности стихотворения К. Симонова, автор статьи выходит на идейный уровень текста, раскрывает позицию лирического героя и поэта в оценке читателя.

Ключевые слова: *стихотворение о войне; антитеза; тропы; эмоционально-экспрессивная окраска; циклоид; рефрен.*

Главным объектом творчества К. Симонова является война – до Великой Отечественной, во время всенародной беды и после военных лет, до последнего дня.

Настоящие поэты всегда пророки. В Константине Симонове поражает гражданское предвидение. Еще до Великой

Отечественной войны он вспоминал о том, как осенью 1939 г. в Монголии слушал немецкую радиопередачу из захваченного фашистами Кракова и, по его словам, «с полной очевидностью почувствовал, что вот-вот мы будем воевать с немцами, что-то непременно будет, и будет скоро, и что все это, что там происходит, – лишь самое начало чего-то огромного и необъятно страшного» [Симонов 1979].

*Позерт Ирина Николаевна, кандидат филол. наук, доцент МПГУ.
E-mail: ipozert@gmail.com*