



УЧЕБНОЕ
ПОСОБИЕ

Е. А. Зинина

ОСНОВЫ ПОЭТИКИ
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
АНАЛИЗА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА

10-11

КЛАССЫ

**ПРОФИЛЬНО
ОБУЧЕНИЕ**



 **др о ф а**

ЭЛЕКТИВНЫЕ КУРСЫ

Е. А. Зинина

**ОСНОВЫ ПОЭТИКИ
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
АНАЛИЗА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА**

10-11

КЛАССЫ

ЭЛЕКТИВНЫЕ КУРСЫ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

2-е издание, стереотипное



Д Р О Ф А

**МОСКВА
2007**

УДК 373.167.1:82.09
ББК 83.3я72
3-63

Серия основана в 2004 году

Зинина, Е. А.

3-63 Основы поэтики: теория и практика анализа художественного текста. 10—11 кл. : учеб. пособие / Е. А. Зинина. — 2-е изд., стереотип. — М. : Дрофа, 2007. — 300, [4] с. — (Элективные курсы).

ISBN 978-5-358-01997-3

Учебное пособие содержит материал по теории литературы и задания для работы в классе и дома.

Пособие поможет старшеклассникам обучиться искусству анализа художественного текста, углубить представление о литературоведении как науке, определить свои читательские предпочтения.

УДК 373.167.1:82.09
ББК 83.3я72

ISBN 978-5-358-01997-3

© ООО «Дрофа», 2006

Дорогие друзья!

Цель предлагаемого пособия — научить вас тонко чувствовать нюансы художественного текста, подходить к прочтению литературного произведения не с дилетантским требованием занимательности сюжета, а с ожиданием встречи с тем явлением, которое называем чудом поэзии. Поэзии в широком смысле слова, так как любой художник вне зависимости от избранного им жанра является поэтом действительности.

Курс, обращенный к поэтике художественного текста, способствует формированию умений интерпретировать литературное произведение и строить речевое высказывание в письменной и устной форме, углублению представлений о литературоведении как науке. Кроме того, он пробуждает стремление к вдумчивому чтению, содействует формированию художественного вкуса, выявлению читательских предпочтений, расширению культурного кругозора.

Французский философ Ш. Монтескье лаконично сформулировал один из законов писательского мастерства: «Никогда не следует исчерпывать предмет до того, что уже ничего не останется на долю читателя. Дело не в том, чтобы заставить его читать, а в том, чтобы заставить его думать». Глубокое погружение в литературный текст, выявление его скрытых смыслов вряд ли возможно без знания основных законов искусства слова, без владения необходимыми терминами и понятиями, составляющими инструментарий развитого читателя, а не бездумного потребителя псевдохудожественных текстов под яркими обложками.

Желаем успехов!

Введение.

Художественное произведение как эстетический объект

Существуют различные формы освоения мира: понятийно-логическая (наука), религиозная, философская, чувственно-образная (искусство). Специфику последнего дает почувствовать запись в дневнике Л. Н. Толстого от 3 июля 1851 г. о том, как трудно создать образ ночи: «Я подумал: пойду опишу я, что вижу. Но как написать это. Надо пойти, сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составят слова, слова — фразы; но разве можно передать чувство. Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описания недостаточно». С древнейших времен человечество пытается постичь законы художественного слова, понять смысл творчества. Сущность искусства определяли то как «подражание бытию вещей» (Аристотель), то как «подражание вечным идеям» (Платон), то как «мышление в образах» (В. Г. Белинский).

Художественное произведение одновременно является и своеобразной этической программой, отображающей авторские ценностные ориентиры, и эстетическим объектом, который представляет собой сообщение на особом языке, взаимосвязь эстетических знаков. Глубокое понимание литературного произведения предполагает знание «кодов», которые «шифруют» мысль художника. Нельзя в полной мере понять художественный текст, не освоив язык словесного искусства, не поняв внутренней организации литературного произведения и не осознав его художественной целостности, связанной с «самодостаточностью», завершенностью художественного текста. За примером обратимся к известному пейзажному стихотворению Ф. И. Тютчева «Полдень», содержание которого, казалось бы, предельно ясно:

Лениво дышит полдень мгlistый;
Лениво катится река;
И в тверди пламенной и чистой
Лениво тают облака.

И всю природу, как туман,
Дремота жаркая объемлет;
И сам теперь великий Пан
В пещере нимф покойно дремлет.

Образный строй стихотворения воссоздает столь знакомые всем впечатления от знойного дня. Но есть что-то завораживающее в этой привычной картине, какая-то глубинная сокровенная правда, не сразу открывающаяся читателю. Почему полуденному состоянию природы соответствует эпитет «мглистый», т. е. туманный? Ведь описывается ясный, солнечный день! Почему поэт называет небо устаревшим словом «твердь» (вполне возможен более «современный» вариант: «и в небе пламенном и чистом»)? Что значит «полдень дышит»? Наконец, как связаны между собой два четверостишия и как объяснить появление в финале образа «великого Пана»? В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля о значении слова «мгла» сказано: «помраченье воздуха, испарения, сгущающие воздух, делающие его тусклым, мало прозрачным». Эпитет «мглистый» передает ощущение духоты, полуденного жара, слепящего солнца, от которого темнеет в глазах. Кроме того, без этого эпитета не было бы смысловой связки между двумя катренами: образ «мглистого» полдня достраивается с помощью сравнения в начале второго четверостишия: «И всю природу, *как туман,*/ Дремота жаркая объемлет...» Выбор слова «твердь» также изобразительно точен: в церковно-книжной традиции этим словом обозначали видимое пространство небес. Слово «небо» также имело несколько иные оттенки смысла: «бесконечное пространство, окружающее землю», «вся ширь и глубь вселенной». Очевидно, что выбранное поэтом слово «твердь» наиболее органично для передачи картины знойного дня, так как дает возможность зримо представить «пламенный» небесный свод, эту мнимую твердь, скрывающую от человека бесконечность вселенной. Обращает на себя внимание стилистическая окрашенность слова «твердь», которое в силу своей архаичности относится к разряду «высокой» лексики. Благодаря этому церковнославянизму стихотворение обретает особую торжественность звучания, поэтическая зарисовка утрачивает пейзажную конкретику, а сама картина обретает иной, космический, масштаб, позволяющий почувствовать дыхание полдня, ощутить «всю природу», увидеть сон языческого божества, одного из демонов плодо-

носных сил земли. Стоит обратить внимание на повтор эпитета «лениво», замедляющий темп стихотворения и связывающий первое четверостишие со вторым, где повтор «дремота — дремлет» перекликается по смыслу с тоекратным «лениво» первого катрена. Так в сознании читателя воссоздается поэтическая картина живой, «дышащей», «дремлющей» природы, обладающей некой сокровенной тайной.

Главное условие постижения произведения — наличие своеобразного диалога между читателем и автором (привлечение мнений критиков и литературоведов, безусловно, обогащает этот процесс). Талант читателя — это способность вопрошать, готовность увидеть то, что находится за строкой текста, умение анализировать и интерпретировать, не нарушая творческой воли автора. Марина Цветаева в своих рабочих записях — «Сводных тетрадах» — удивительно точно подметила: «Книга должна быть исполнена читателем как соната. Буквы — ноты. В воле читателя — осуществить или исказить».

Вопросы и задания

1. Как литература связана с другими видами искусства: архитектурой, скульптурой, живописью, музыкой, танцем, театром, кино?

2. Понятие «литература» включает не только художественные произведения, но и эпистолярное наследие, документалистику, публицистику, эссеистику, мемуаристику, дневники. Чем отличаются эти понятия друг от друга?

3. Прочитайте рассказ И. А. Бунина и выполните приведенные ниже задания.

КРАСАВИЦА

Чиновник казенной палаты, вдовец, пожилой, женился на молоденькой, на красавице, дочери воинского начальника. Он был молчалив и скромн, а она знала себе цену. Он был худой, высокий, чахоточного сложения, носил очки цвета йода, говорил несколько сипло и, если хотел сказать что-нибудь погромче, срывался в фистулу. А она была невелика, отлично и крепко сложена, всегда хорошо одета, очень внимательна и хозяйственна по дому, взгляд имела зоркий. Он казался столь же неинтересен во всех отношениях, как множество губернских чиновников, но и первым браком был женат на красавице — и все только руками разводили: за что и почему шли за него такие?

И вот вторая красавица спокойно возненавидела его семилетнего мальчика от первой, сделала вид, что совершенно не замечает его. Тогда и отец, от страха перед ней, тоже притворился, будто у него нет и никогда не было сына. И мальчик, от природы живой, ласковый, стал в их присутствии бояться слово сказать, а там и совсем затаился, сделался как бы несуществующим в доме.

Тотчас после свадьбы его перевели спать из отцовской спальни на диванчик в гостиную, небольшую комнату возле столовой, убранную синей бархатной мебелью. Но сон у него был беспокойный, он каждую ночь сбивал простыню и одеяло на пол. И вскоре красавица сказала горничной:

— Это безобразие, он весь бархат на диване изотрет. Стелите ему, Настя, на полу, на том тюфячке, который я велела вам спрятать в большой сундук покойной барыни в коридоре.

И мальчик, в своем круглом одиночестве на всем свете, зажил совершенно самостоятельной, совершенно обособленной от всего дома жизнью, — неслышной, незаметной, одинаковой изо дня в день: смиренно сидит себе в уголку гостиной, рисует на грифельной доске домики или шепотом читает по складам все одну и ту же книжечку с картинками, купленную еще при покойной маме, смотрит в окна... Спит он на полу между диваном и кадкой с пальмой. Он сам стелет себе постельку вечером и сам прилежно убирает, свертывает ее утром и уносит в коридор в мамин сундук. Там спрятано и все остальное доброшко его.

1940

1) Рассказ начинается с описания чиновника казенной палаты и его молодой жены. Какие подробности описания напрямую связаны с дальнейшим сюжетом рассказа? Как портретная характеристика этих персонажей помогает читателю понять внутреннюю сущность героев?

2) Обозначая персонажей, автор использует описательные слова: «красавица», «семилетний мальчик», «отец мальчика» («вдовец», «чиновник казенной палаты»), «покойная мама». Почему автор не дает им имен?

3) Почему автору так важно называть мачеху мальчика «красавицей»? Какой смысл вложен в заглавие рассказа?

4) Докажите, что каждая фраза второго абзаца, развивает одну мысль, причем по принципу ее усиления. Сформулируйте эту мысль.

5) Описывая отношение мачехи к мальчику, автор подмечает: «И вот вторая красавица *спокойно* возненавидела... семилетнего мальчика». Объясните выделенный эпитет. При каком условии возможна спокойная ненависть?

6) Как автор передает «круглое одиночество» мальчика?

7) Охарактеризуйте финал рассказа. В чем особенность лексики последнего абзаца? Почему сюжет рассказа лишен развязки?

4. Напишите мини-сочинение на одну из предложенных тем:

♦ Смысл заглавия рассказа И. А. Бунина «Красавица».

♦ Принцип антитезы и другие особенности композиции рассказа И. А. Бунина «Красавица».

♦ Образ красавицы и средства его характеристики. (По рассказу И. А. Бунина «Красавица».)

♦ Тема детства в рассказе И. А. Бунина «Красавица».

♦ Роль художественной детали в рассказе И. А. Бунина «Красавица».

Материал для работы дома

1. Прочитайте рассказ А. П. Чехова и подумайте над поставленными ниже вопросами.

ПАРИ

I

Была темная, осенняя ночь. Старый банкир ходил у себя в кабинете из угла в угол и вспоминал, как пятнадцать лет тому назад, осенью, он давал вечер. На этом вечере было много умных людей и велись интересные разговоры. Между прочим, говорили о смертной казни. Гости, среди которых было немало ученых и журналистов, в большинстве относились к смертной казни отрицательно. Они находили этот способ наказания устаревшим, непригодным для христианских государств и безнравственным. По мнению некоторых из них, смертную казнь повсеместно следовало бы заменить пожизненным заключением.

— Я с вами не согласен, — сказал хозяин-банкир. — Я не пробовал ни смертной казни, ни пожизненного заключения, но если можно судить а priori¹, то, по-моему, смертная казнь нравственнее и гуманнее заключения. Казнь убивает сразу, а пожизненное заключение медленно. Какой же палач человечнее? Тот ли, который убивает вас в несколько минут, или тот, который вытягивает из вас жизнь в продолжение многих лет?

— То и другое одинаково безнравственно, — заметил кто-то из гостей, — потому что имеет одну и ту же цель —

¹ Заранее, наперед (*лат.*).

отнятие жизни. Государство — не Бог. Оно не имеет права отнимать то, чего не может вернуть, если захочет.

Среди гостей находился один юрист, молодой человек лет двадцати пяти. Когда спросили его мнения, он сказал:

— И смертная казнь и пожизненное заключение одинаково безнравственны, но если бы мне предложили выбирать между казнью и пожизненным заключением, то, конечно, я выбрал бы второе. Жить как-нибудь лучше, чем никак.

Поднялся оживленный спор. Банкир, бывший тогда помоложе и нервнее, вдруг вышел из себя, ударил кулаком по столу и крикнул, обращаясь к молодому юристу:

— Неправда! Держу пари на два миллиона, что вы не высадите в каземате и пяти лет.

— Если это серьезно, — ответил ему юрист, — то держу пари, что высижу не пять, а пятнадцать.

— Пятнадцать? Идет! — крикнул банкир. — Господа, я ставлю два миллиона!

— Согласен! Вы ставите миллионы, а я свою свободу! — сказал юрист.

И это дикое, бессмысленное пари состоялось! Банкир, не знавший тогда счета своим миллионам, избалованный и легкомысленный, был в восторге от пари. За ужином он шутил над юристом и говорил:

— Образумьтесь, молодой человек, пока еще не поздно. Для меня два миллиона составляют пустяки, а вы рискуете потерять три-четыре лучших года вашей жизни. Говорю — три-четыре, потому что вы не высадите дольше. Не забывайте также, несчастный, что добровольное заточение гораздо тяжелее обязательного. Мысль, что каждую минуту вы имеете право выйти на свободу, отравит вам в каземате все ваше существование. Мне жаль вас!

И теперь банкир, шагая из угла в угол, вспоминал все это и спрашивал себя:

— К чему это пари? Какая польза от того, что юрист потерял пятнадцать лет жизни, а я брошу два миллиона? Может ли это доказать людям, что смертная казнь хуже или лучше пожизненного заключения? Нет и нет. Вздор и бессмыслица. С моей стороны то была прихоть сытого человека, а со стороны юриста — простая алчность к деньгам...

Далее вспоминал он о том, что произошло после описанного вечера. Решено было, что юрист будет отбывать свое заключение под строжайшим надзором в одном из флигелей,

построенных в саду банкира. Условились, что в продолжение пятнадцати лет он будет лишен права переступить порог флигеля, видеть живых людей, слышать человеческие голоса и получать письма и газеты. Ему разрешалось иметь музыкальный инструмент, читать книги, писать письма, пить вино и курить табак. С внешним миром, по условию, он мог сноситься не иначе, как молча, через маленькое окно, нарочно устроенное для этого. Все, что нужно, книги, ноты, вино и прочее, он мог получать по записке в каком угодно количестве, но только через окно. Договор предусматривал все подробности и мелочи, делавшие заключение строго одиночным, и обязывал юриста высидеть ровно пятнадцать лет, с 12-ти часов 14 ноября 1870 г. и кончая 12-ю часами 14 ноября 1885 г. Малейшая попытка со стороны юриста нарушить условия, хотя бы за две минуты до срока, освобождала банкира от обязанности платить ему два миллиона.

В первый год заключения юрист, насколько можно было судить по его коротким запискам, сильно страдал от одиночества и скуки. Из его флигеля постоянно днем и ночью слышались звуки рояля! Он отказался от вина и табаку. Вино, писал он, возбуждает желанья, а желанья — первые враги узника; к тому же нет ничего скучнее, как пить хорошее вино и никого не видеть. А табак портит в его комнате воздух. В первый год юристу посылали книги преимущественно легкого содержания: романы с сложной любовной интригой, уголовные и фантастические рассказы, комедии и т. п.

Во второй год музыка уже смолкла во флигеле, и юрист требовал в своих записках только классиков. В пятый год снова послышалась музыка, и узник попросил вина. Те, которые наблюдали за ним в окошко, говорили, что весь этот год он только ел, пил и лежал на постели, часто зевал, сердито разговаривал сам с собою. Книг он не читал. Иногда по ночам он садился писать, писал долго и под утро разрывал на клочки все написанное. Слышали не раз, как он плакал.

Во второй половине шестого года узник усердно занялся изучением языков, философией и историей. Он жадно принялся за эти науки, так что банкир едва успевал выписывать для него книги. В продолжение четырех лет по его требованию было выписано около шестисот томов. В период этого увлечения банкир, между прочим, получил от своего узника такое письмо: «Дорогой мой тюремщик! Пишу вам эти строки на шести языках. Покажите их сведущим людям. Пусть

прочтут. Если они не найдут ни одной ошибки, то, умоляю вас, прикажите выстрелить в саду из ружья. Выстрел этот скажет мне, что мои усилия не пропали даром. Гении всех веков и стран говорят на различных языках, но горит во всех их одно и то же пламя. О, если бы вы знали, какое неземное счастье испытывает теперь моя душа оттого, что я умею понимать их!» Желание узника было исполнено. Банкир приказал выстрелить в саду два раза.

Затем после десятого года юрист неподвижно сидел за столом и читал одно только Евангелие. Банкиру казалось странным, что человек, одолевший в четыре года шестьсот мудреных томов, потратил около года на чтение одной удобопонятной и не толстой книги. На смену Евангелию пошли история религий и богословие.

В последние два года заточения узник читал чрезвычайно много, без всякого разбора. То он занимался естественными науками, то требовал Байрона или Шекспира. Бывали от него такие записки, где он просил прислать ему в одно и то же время и химию, и медицинский учебник, и роман, и какой-нибудь философский или богословский трактат. Его чтение было похоже на то, как будто он плавал в море среди обломков корабля и, желая спасти себе жизнь, хватался то за один обломок, то за другой!

II

Старик банкир вспоминал все это и думал:

«Завтра в 12 часов он получает свободу. По условию, я должен буду уплатить ему два миллиона. Если я уплачу, то все погибло: я окончательно разорен...»

Пятнадцать лет тому назад он не знал счета своим миллионам, теперь же он боялся спросить себя, чего у него больше — денег или долгов? Азартная биржевая игра, рискованные спекуляции и горячность, от которой он не мог отрешиться даже в старости, мало-помалу привели в упадок его дела, и бесстрашный, самонадеянный, гордый богач превратился в банкира средней руки, трепещущего при всяком повышении и понижении бумаг.

— Проклятое пари! — бормотал старик, в отчаянии хватая себя за голову. — Зачем этот человек не умер? Ему еще сорок лет. Он возьмет с меня последнее, женится, будет наслаждаться жизнью, играть на бирже, а я, как нищий, буду глядеть с завистью и каждый день слышать от него одну и ту

же фразу: «Я обязан вам счастьем моей жизни, позвольте мне помочь вам!» Нет, это слишком! Единственное спасение от банкротства и позора — смерть этого человека!

Пробило три часа. Банкир прислушался: в доме все спали, и только слышно было, как за окнами шумели озябшие деревья. Стараясь не издавать ни звука, он достал из несгораемого шкафа ключ от двери, которая не отворялась в продолжение пятнадцати лет, надел пальто и вышел из дому.

В саду было темно и холодно. Шел дождь. Резкий сырой ветер с воем носился по всему саду и не давал покоя деревьям. Банкир напрягал зрение, но не видел ни земли, ни белых статуй, ни флигеля, ни деревьев. Подойдя к тому месту, где находился флигель, он два раза окликнул сторожа. Ответа не последовало. Очевидно, сторож укрылся от непогоды и теперь спал где-нибудь на кухне или в оранжерее.

«Если у меня хватит духа исполнить свое намерение, — подумал старик, — то подозрение прежде всего падет на сторожа».

Он нащупал в потемках ступени и дверь и вошел в переднюю флигеля, затем ощупью пробрался в небольшой коридор и зажег спичку. Тут не было ни души. Стояла чья-то кровать без постели, да темнела в углу чугунная печка. Печати на двери, ведущей в комнату узника, были целы.

Когда потухла спичка, старик, дрожа от волнения, заглянул в маленькое окно.

В комнате узника тускло горела свеча: Сам он сидел у стола. Видны были только его спина, волосы на голове да руки. На столе, на двух креслах и на ковре, возле стола, лежали раскрытые книги.

Прошло пять минут, и узник ни разу не шевельнулся. Пятнадцатилетнее заточение научило его сидеть неподвижно. Банкир постучал пальцем в окно, и узник не ответил на этот стук ни одним движением. Тогда банкир осторожно сорвал с двери печати и вложил ключ в замочную скважину. Заржавленный замок издал хриплый звук, и дверь скрипнула. Банкир ожидал, что тотчас же послышится крик удивления и шаги, но прошло минуты три, и за дверью было тихо по-прежнему. Он решился войти в комнату.

За столом неподвижно сидел человек, не похожий на обыкновенных людей. Это был скелет, обтянутый кожей, с длинными женскими кудрями и с косматой бородой. Цвет лица у него был желтый, с землистым оттенком, щеки

впалые, спина длинная и узкая, а рука, которою он поддерживал свою волосатую голову, была так тонка и худа, что на нее было жутко смотреть. В волосах его уже серебрилась седина, и, глядя на старчески изможденное лицо, никто не поверил бы, что ему только сорок лет. Он спал... Перед его склоненною головой на столе лежал лист бумаги, на котором было что-то написано мелким почерком.

«Жалкий человек! — подумал банкир. — Спит и, вероятно, видит во сне миллионы! А стоит мне только взять этого полумертвеца, бросить его на постель, слегка придушить подушкой, и самая добросовестная экспертиза не найдет знаков насильственной смерти. Однако прочтем сначала, что он тут написал...»

Банкир взял со стола лист и прочел следующее:

«Завтра в 12 часов дня я получаю свободу и право общения с людьми. Но, прежде чем оставить эту комнату и увидеть солнце, я считаю нужным сказать вам несколько слов. По чистой совести и перед Богом, который видит меня, заявляю вам, что я презираю и свободу, и жизнь, и здоровье, и все то, что в ваших книгах называется благами мира.

Пятнадцать лет я внимательно изучал земную жизнь. Правда, я не видел земли и людей, но в ваших книгах я пил ароматное вино, пел песни, гонялся в лесах за оленями и дикими кабанам, любил женщин... Красавицы, воздушные, как облако, созданные волшебством ваших гениальных поэтов, посещали меня ночью и шептали мне чудные сказки, от которых пьянела моя голова. В ваших книгах я взбирался на вершины Эльборуса и Монблана и видел оттуда, как по утрам восходило солнце и как по вечерам заливало оно небо, океан и горные вершины багряным золотом; я видел оттуда, как надо мной, рассекая тучи, сверкали молнии; я видел зеленые леса, поля, реки, озера, города, слышал пение сирен и игру пастушеских свирелей, осязал крылья прекрасных дьяволов, прилетавших ко мне беседовать о Боге... В ваших книгах я бросался в бездонные пропасти, творил чудеса, убивал, сжигал города, проповедовал новые религии, завоевывал целые царства...

Ваши книги дали мне мудрость. Все то, что веками создавала неутомимая человеческая мысль, сдавлено в моем черепе в небольшой ком. Я знаю, что я умнее всех вас.

И я презираю ваши книги, презираю все блага мира и мудрость. Все ничтожно, бrenно, призрачно и обманчиво,

как мираж. Пусть вы горды, мудры и прекрасны, но смерть сотрет вас с лица земли наравне с подпольными мышами, а потомство ваше, история, бессмертие ваших гениев замерзнут или сгорят вместе с земным шаром.

Вы обезумели и идете не по той дороге. Ложь принимаете вы за правду и безобразие за красоту. Вы удивились бы, если бы вследствие каких-нибудь обстоятельств на яблонях и апельсиновых деревьях вместо плодов вдруг выросли лягушки и ящерицы или розы стали издавать запах вспотевшей лошади; так я удивляюсь вам, променявшим небо на землю. Я не хочу понимать вас.

Чтоб показать вам на деле презрение к тому, чем живете вы, я отказываюсь от двух миллионов, о которых я когда-то мечтал, как о рае, и которые теперь презираю. Чтобы лишиться себя права на них, я выйду отсюда за пять часов до условленного срока и таким образом нарушу договор...»

Прочитав это, банкир положил лист на стол, поцеловал странного человека в голову, заплакал и вышел из флигеля. Никогда в другое время, даже после сильных проигрышей на бирже, он не чувствовал такого презрения к самому себе, как теперь. Придя домой, он лег в постель, но волнение и слезы долго не давали ему уснуть...

На другой день утром прибежали бледные сторожа и сообщили ему, что они видели, как человек, живущий во флигеле, пролез через окно в сад, пошел к воротам, затем куда-то скрылся. Вместе со слугами банкир тотчас же отправился во флигель и удостоверил бегство своего узника. Чтобы не возбуждать лишних толков, он взял со стола лист с отречением и, вернувшись к себе, запер его в несгораемый шкаф.

1889

1) Первоначально рассказ был напечатан под заглавием «Сказка». Какие смысловые акценты выделяет автор этим и окончательным вариантами заглавия?

2) Что общего между героями двух рассказов: бунинской красавицей и чеховским банкиром?

3) Проанализируйте внутренние реплики банкира и охарактеризуйте исповедуемую им систему ценностей.

4) Совпадает ли позиция автора с убеждениями юриста, сложившимися после пятнадцати лет неволи? Свою точку зрения докажите.

5) Какое слово является ключевым для второй части рассказа?

6) Перечитайте последнюю фразу рассказа. Почему именно так завершается повествование о необычном пари?

2. Напишите сочинение на одну из предложенных тем:

- ♦ Тема свободы и плена в рассказе А. П. Чехова «Пари».
- ♦ Философская проблематика рассказа А. П. Чехова «Пари».

ТЕМА 2

Поэтика как одна из старейших дисциплин литературоведения

В уже упомянутых «Сводных тетрадах» М. И. Цветаевой есть миниатюра «Изобразительные искусства и слово», где говорится об особой зависимости автора литературного произведения от читателя:

Изобразительные искусства грубы, точно берут за шиворот: гляди, вот я. Очевидность. Наглядность... Никто не может сказать, что картины нет — раз ее видел. Кроме того, даже если человек картины не понял, то все-таки видел — цветные пятна, т. е. глаз его удовлетворен, ибо глазу большего не нужно, большее нужно — разуму.

А стихи? Восемь буквенных строчек. А Музыка? Пришпиленные блохи нот. Никакой красоты. Никакого подкупа. Меня нужно понять — либо меня нет. Отсюда и ... беззащитность слова. И поэта.

Проблема «беззащитности» поэта может быть преодолена только путем повышения уровня читательской культуры, чему в конечном счете служит наука о художественной литературе — *литературоведение*. Эта наука дает представление о происхождении искусства слова, о его сущности и закономерностях развития; учит понимать произведение, видеть особенности творчества отдельного писателя и целого литературного направления. Литературоведение представляет собой целый комплекс отраслей науки о литературе: теория литературы, история литературы, текстология, источниковедение, библиография и др. Одной из старейших дисциплин литературоведения является *поэтика* (греч. poietike techne — творческое искусство) — наука о системе средств выражения в литературных произведениях, о соотношении элементов текста, формирующих общее эстетическое впечатление от произведения.

Выделяются историческая, частная и общая поэтика. *Историческая поэтика* изучает эволюцию отдельных поэтических приемов, главным понятием для нее является жанр (например, поэтика баллады). *Частная поэтика* описывает конкретное литературное произведение во всех его аспектах (например, поэтика романа Л. Н. Толстого «Война и мир»). *Общая поэтика* систематизирует элементы художественного произведения: звуковое строение (звукопись, ритмика, метрика и др.); словесное строение (лексика, синтаксис, стилистика и др.); образное строение (образ человека, времени, пространства и др.).

Итак, понятие «поэтика» может употребляться в различных контекстах: поэтика литературного течения, поэтика жанра, поэтика конкретного произведения, поэтика творчества писателя. Многообразие контекстов использования слова «поэтика» не разрушает целостности самого понятия: поэтика выделяет и систематизирует элементы текста, выявляет законы внутренней связи и соотношения различных уровней художественного целого, изучает художественное использование средств языка, исследует творчество отдельного писателя, литературного направления, целой литературной эпохи.

Неизбежно возникает вопрос об осознании самим писателем того репертуара приемов, к которым он обращается для создания живой ткани художественного текста. Один из вариантов ответа дает Л. Н. Толстой в статье «Об искусстве»: «Для того чтобы то, что говорит художник, было выражено вполне хорошо, нужно, чтобы художник овладел своим мастерством так, чтобы, работая, так же мало думал о правилах этого мастерства, как мало думает человек о правилах механики, когда ходит».

Но, возвращаясь к началу раздела, отметим, что даже самое совершенное творение искусства мертво без читателя. Следуя мысли Толстого, перенесем ее на воспринимающую сторону: нужно, чтобы читатель овладел мастерством проникновенного собеседника. Поэтика помогает разобраться в разных сторонах художественного произведения, в тех смысловых «сигналах», на которых строится художественный текст. В стихотворении «Читатель» (из цикла «Тайны ремесла») А. А. Ахматова скажет о «немой» исповеди поэта, о «блаженнейшем знанье» беседы с «неведомым другом»:

А каждый читатель как тайна,
Как в землю закопанный клад,
Пусть самый последний, случайный,
Всю жизнь промолчавший подряд.

Вопросы и задания

1. Докажите на конкретных примерах связь литературоведения со следующими научными дисциплинами:

- эстетика (исследует область художественной деятельности людей);
- история (изучает прошлое человечества и закономерности его развития);
- социология (рассматривает общество как целостную систему и как отдельные социальные институты, процессы, общественные группы);
- психология (изучает психологическое отражение действительности в деятельности человека и поведении животных);
- культурология (изучает культуру);
- лингвистика (изучает язык);
- религиоведение (исследует закономерности возникновения, развития и функционирования религии);
- семиотика (изучает общее в строении и функционировании различных знаковых систем);
- философия (особая форма познания мира, вырабатывающая систему знаний о фундаментальных принципах и основах человеческого бытия, о наиболее общих сущностных характеристиках человеческого отношения к природе, обществу и духовной жизни во всех ее основных проявлениях).

2. Прочитайте заметку А. С. Пушкина и фрагменты статей Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского и ответьте на предложенные ниже вопросы.

Критика вообще. Критика наука.

Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы.

Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений.

Не говорю о беспристрастии — кто в критике руководствуется чем бы то ни было кроме чистой любви к искусству, тот уже нисходит в толпу, рабски управляемую низкими, корыстными побуждениями.

Где нет любви к искусству, там нет и критики. Хотите ли быть знатоком в художествах? — говорит Винкельман. — Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях.

(А. С. Пушкин. О критике)

«Критики объясняют». Что же они объясняют?

Художник, если он настоящий художник, передал в своем произведении другим людям то чувство, которое он пережил; что же тут объяснять?

Если произведение хорошо, как искусство, то независимо от того, нравственно оно или безнравственно, — чувство, выражаемое художником, передается другим людям. Если оно передалось другим людям, то они испытывают его, и мало того, что испытывают, испытывают каждый по-своему, и все толкования излишни. Если же произведение не заражает людей, то никакие толкования не сделают того, чтобы оно стало заразительно. Толковать произведения художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то, что хотел сказать художник, он и сказал бы словами. А он сказал своим искусством, потому что другим способом нельзя было передать то чувство, которое он испытывал. Толкование словами произведения искусства доказывает только то, что тот, кто толкует, не способен заражаться искусством. Так оно и есть, и как это ни кажется странным, критиками всегда были люди, менее других способные заражаться искусством.

(Л. Н. Толстой. Что такое искусство?)

Искусство помогает сильным и могущественным образом человеческому развитию, действуя на человека пластично и образно. Но критика так же естественна и такую же имеет законную роль в деле развития человеческого, как и искусство. Она сознательно разбирает то, что искусство представляет нам только в образах. В критике выражается вся сила, весь сок общественных выводов и убеждений в данный момент.

(Ф. М. Достоевский. Рассказы Н. В. Успенского)

1) Какие проблемы в связи с вопросом о критике ставят писатели? В чем их точка зрения совпадает и в каких позициях они расходятся?

2) Нужна ли наука о литературе? Как вы отвечаете на этот «гамлетовский» вопрос литературоведения? Есть ли у вас потребность в обращении к литературоведческим исследованиям?

3) В истории литературы нередки случаи, когда писатель выступал или в роли комментатора своего произведения (А. С. Пушкин «О стихотворении «Демон», И. С. Тургенев «По поводу «Отцов и детей», Л. Н. Толстой «Несколько слов по поводу книги «Война и мир»»), или в качестве автора критической статьи о творчестве другого писателя (А. С. Пушкин «Стихотворения Евгения Баратынского», И. С. Тургенев «Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста», И. А. Гончаров «Мильон терзаний», Ф. М. Достоевский «Пушкин» и др.). Как вы объясняете подобного рода факты?

3. В художественном произведении выделяются два уровня художественного целого: форма и содержание. Какой из этих уровней вам представляется наиболее ценным в художественном произведении?

4. Из каких элементов слагается форма художественного произведения?

5. Проанализируйте миниатюру А. С. Пушкина, опираясь на предложенный ниже комплекс заданий.

Напрасно я бегу к сионским¹ высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам...
Так, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий.
1836

1) В собрании сочинений Пушкина это произведение названо «необработанным отрывком». Допускаете ли вы возможность рассмотрения этого произведения как целостного творения, обладающего совершенной формой, в которой идеально воплотилась поэтическая мысль?

2) Мраковидение, интонации отчаяния не характерны для пушкинской лирики, отличающейся подлинным жизнелюбием. Однако миниатюра начинается со слова-приговора «напрасно». Докажите, что это стихотворение не столь пессимистично, как представляется на первый взгляд. Отвечая на этот вопрос, обратите внимание на выбор глагольных форм, на центральный символ первой строки и многоточие в конце первой поэтической фразы.

3) Стихотворение делится на две части: в первых двух строках заявлена тема греховности человека, а в финале создается пластическая аллегория на ту же тему. В чем проявляется мастерство словесной живописи художника?

4) Первоначально за вторым стихом следовало: «Так, ревом яростным пустыню оглашая, /По ребрам бья хвостом и гриву потрясая...» Как вам кажется, почему поэт отказался от этих строк?

¹ Си ó н — юго-западная гора Иерусалима, на которой была построена крепость Иерусалимская. У пророков Сион часто означает царство Божие во всей его полноте.

5) Сравните миниатюру с более ранним стихотворением Пушкина.

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить... И глядь — как раз — умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.
1834

Материал для работы дома

1. Прочитайте стихотворение А. С. Пушкина «Странник» (1835) и напишите мини-сочинение на одну из предложенных тем:

- ♦ Особенности развития темы духовного прозрения в стихотворении А. С. Пушкина «Странник».
- ♦ Переключки тем и мотивов в стихотворениях А. С. Пушкина «Пророк», «Странник», «Напрасно я бегу к сионским высотам...».

2. Проанализируйте два стихотворения Ф. И. Тютчева, опираясь на предложенные ниже вопросы.

ПОСЛЕДНИЙ КАТАКЛИЗМ

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них!
1829

С горы скатившись, камень лег в долине —
Как он упал? никто не знает ныне —
Сорвался ль он с вершины *сам* собой,
Или низвергнут *мыслящей* рукой?
Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса!
1833

- 1) Какие философские вопросы ставятся в стихотворениях? Подводит ли содержание стихотворений к ответам на эти вопросы?
- 2) Как решается тема времени в обоих стихотворениях?
- 3) Как вы понимаете образ «мыслящая рука»?
- 4) Чем стихотворения близки по форме?
- 5) В чем смысл употребления восклицательных знаков, венчающих оба стихотворения?

Природа искусства как исходная категория поэтики

Какова природа искусства? Как рождается истинно художественное творение? Откуда художник черпает ту творческую энергию, которую принято называть вдохновением? Готовых ответов на вопросы такого рода не существует, однако отклики на эти проблемы содержатся во многих произведениях литературы.

Художники разных эпох обращались к загадочной теме вдохновения, как сокровенного таинства творящей личности. Известно пушкинское определение этого трудноуловимого понятия: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следовательно, и объяснению оных». Об этой тайне поэт говорит и устами героя «Египетских ночей», поэта-импровизатора:

Всякий талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?

При всей «неизъяснимости» темы само состояние человека, переживающего минуты вдохновения, запечатлели многие художники. Так, в диалоговом стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкин прикоснулся к тайне творчества, описав «безмолвие трудов» и «пир воображенья»:

Какой-то демон обладал
Моими играми, досугом;
За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал,
И тяжким, пламенным недугом
Была полна моя глава;
В ней грезы чудные рождались;
В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.
В гармонии соперник мой

Был шум лесов, иль вихорь бурный,
Иль иволги напев живой,
Иль ночью моря гул глухой,
Иль шепот речки тихоструйной.

Развивая поэтическую мысль, поэт приходит к важнейшему философскому обобщению: вдохновение является «признаком Бога». Истинное искусство — путь души к «горнему», высшему, которое человек не в состоянии постичь в полной мере. Отсюда — парадоксальное пушкинское признание:

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувство воздаянья!
Блажен, кто молча был поэт
И, терном славы не увитый,
Презренной чернию забытый,
Без имени покинул свет!

М. Ю. Лермонтов откликается на сходную тему стихотворением «Журналист, читатель и писатель» (не случайно и жанровое сближение этих двух произведений). Поэт описывает «дни вдохновенного труда», те глубинные чувства, которые знакомы всякому подлинному таланту:

...Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны,
И рифмы дружные, как волны,
Журча, одна вослед другой
Несутся вольной чередой.
Восходит чудное светило
В душе проснувшейся едва:
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова...
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.

Многие поэты стремились запечатлеть сам процесс рождения художественного образа. Яркий пример — стихотворение

А. А. Ахматовой из поэтического цикла «Тайны ремесла»: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...» Стихотворение «Творчество» словно бы размыкает «какой-то тайный круг», дает почувствовать, как из хаоса, из «бездны шепотов и звонов» рождается поэзия:

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, все победивший звук.
Так вокруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже послышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки, —
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.
5 ноября 1936

Но завеса, скрывающая тайну творчества, до сего дня остается не поднятой. В связи с этим возникает другой комплекс вопросов. В какой мере художник волен над тем, что скажется в его произведении? Как соотносится творение с художественным замыслом? Черновики писателей свидетельствуют о колоссальной сознательной работе над рукописями своих творений. В публицистике А. С. Пушкина есть призыв к критикам не путать вдохновение с восторгом, понимать, какая огромная сознательная работа проводится писателем: «...*Восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно, не в силе произвести истинное великое совершенство (без которого нет лирической поэзии)». Интересно в этом отношении и письмо Л. Н. Толстого А. А. Фету о работе над романом, посвященном эпохе Петра I (этот замысел так и остался невоплощенным): «Я тоскую и ничего не пишу, а работаю мучительно. Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа

глубокой пахоты того поля, на котором я *принужден* сеять. Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать миллионы возможных сочетаний для [того], чтобы выбрать из них 1/1 000 000, ужасно трудно».

И все же существует мнение, что творение лишь отчасти подвластно творцу. Не случайно редкой устойчивостью обладает в поэзии образ музы, являющийся символом «непрямых» отношений творца и творения. Не все в произведении подчинено сознательной воле автора. Непроизвольно в нем могут быть отражены миросозерцательные аксиомы, авторский жизненный опыт, атмосфера эпохи, которой «дышит» писатель. Кроме того, искусство слова требует соблюдения неких законов гармонии, которые отчасти осознанно, отчасти интуитивно улавливает подлинный художник. Так объясняются известные факты отстраненного отношения писателя к своему творению. А. А. Блок по прошествии времени так отзывался о своих ранних стихах: «Забыл, что тогда значили многие слова. А ведь казались сакраментальными. А теперь читаю эти стихи, как чужие, и не всегда понимаю, что, собственно, хотел сказать автор». Можно привести и примеры иного рода, доказывающие, что творец может отстраненно посмотреть на свое детище, испытывая стыд, недовольство или, напротив, признавая в созданном совершенство. Известны факты уничтожения рукописей (такова история ряда произведений Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова, И. А. Гончарова). Известны и восторженная самооценка А. С. Пушкина по завершении работы над «Борисом Годуновым» («Ай да Пушкин!..»), и высказывание А. А. Блока в период создания поэмы «Двенадцать»: «Сегодня я гений».

Творчество — всегда сплав осознанного и непреднамеренного, и порой сюжетный поворот диктует не столько воля художника, сколько его готовность следовать складывающейся логике событий. Так, Лев Толстой вспоминал, что Пушкин в разговоре с приятелем с удивлением воскликнул: «Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна! Она — замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее». Самому Толстому это признание поэта не казалось абсурдным, поскольку совпадало с его собственным писательским опытом: «Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то,

что мне хочется...» Аналогичен пример из истории создания поэмы А. А. Блока «Двенадцать». На обвинения в искусственности концовки поэт ответил парадоксально: «Мне тоже не нравится конец «Двенадцати». Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа. И я тогда же записал у себя: к сожалению, Христос».

Вопросы и задания

1. Познакомьтесь с точкой зрения философа первой половины XX в. И. А. Ильина на тайну творчества. Выскажите свое отношение к ней.

В статье «Что такое искусство» И. А. Ильин, полемизируя с известной формулой Ю. К. Олеси «ни дня без строчки», утверждает, что «истинный художник не может творить всегда». Философ подчеркивает «невластность» художника над своим вдохновением, иррациональность последнего. Вдохновение должно покидать человека, чтобы опять вернуться. Это необходимо для того, чтобы острее воспринять «момент служения». Само ощущение вдохновения, по Ильину, принципиально меняет восприятие человека, и он начинает видеть «очаи духа». Таким образом, подлинное творчество не может «вносить свой произвол в создаваемое»; это становится невозможным именно вследствие *служения* или так называемой «художественной совести».

2. Проанализируйте фрагмент романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (ч. 5, гл. X).

Художник Михайлов, как и всегда, был за работой...

<...> Никогда он с таким жаром и успехом не работал, как когда жизнь его шла плохо, и в особенности, когда он ссорился с женой. «Ах! провалиться бы куда-нибудь!» — думал он, продолжая работать. Он делал рисунок для фигуры человека, находящегося в припадке гнева. Рисунок был сделан прежде; но он был недоволен им. «Нет, тот был лучше... Где он?» Он пошел к жене и, насупившись, не глядя на нее, спросил у старшей девочки, где та бумага, которую он дал им. Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана старинном. Он все-таки взял рисунок, положил к себе на стол и, отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками.

— Так, так! — проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, начал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу.

Он рисовал эту новую позу, и вдруг ему вспомнилось с выдающимся подбородком энергичное лицо купца, у которого он брал сигары, и он это самое лицо, этот подбородок нарисовал человеку. Он засмеялся от радости. Фигура вдруг из мертвой, выдуманной стала живая и такая, которой нельзя уже было изменить. Фигура эта жила и была ясно и несомненно определена. Можно было поправить рисунок сообразно с требованиями этой фигуры, можно и должно даже было иначе расставить ноги, совсем переменить положение левой руки, откинуть волосы. Но, делая эти поправки, он не изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру. Он как бы снимал с нее те покровы, из-за которых она не вся была видна; каждая новая черта только больше выказывала всю фигуру во всей ее энергической силе, такую, какую она явилась ему вдруг от произведенного стеарином пятна.

1) Что происходит при соприкосновении творческого процесса с реальной жизнью?

2) В какой мере творение подвластно творцу?

3) Какую особенность творческого процесса символизирует «стеариновое пятно»?

3. Прочитайте приведенные ниже высказывания, принадлежащие перу разных художников, и подготовьте сообщение на тему «Писатели о тайне творчества».

Однако ж он был поэт, и страсть его была неодолима: когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье. Остальное время он гулял, чинясь и притворяясь и слыша поминутно славный вопрос: не написали ли вы чего-нибудь новенького?

Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами и вы обретаєте живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли. Чарский погружен был душою в сладостное

забвение... и свет, и мнения света, и его собственные причуды для него не существовали. Он писал стихи.»

(А. С. Пушкин. Египетские ночи)

Для того чтобы то, что говорит художник, было вполне ново и важно, нужно, чтобы художник был нравственно просвещенный человек, а потому не жил бы исключительно эгоистичной жизнью, а был участником общей жизни человечества. <...> Настоящее же художественное произведение... нельзя делать по заказу, нельзя потому, что состояние души художника, из которого вытекает произведение искусства, есть высшее проявление знания, откровение тайн жизни.

(Л. Н. Толстой. Об искусстве)

Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту *без всяких условий*, а так, потому только, что она красота, и с благоговением преклоняется перед нею, не спрашивая, к чему она полезна и что можно на нее купить? И может быть, в этом-то и заключается величайшая тайна художественного творчества, что образ красоты, созданный им, становится тотчас кумиром, *без всяких условий*.

(Ф. М. Достоевский. Ряд статей о русской литературе)

Вы орудие того, о чем Вы пишете. Не Вы это пишете, это (то) Вами пишет.

(М. И. Цветаева. Сводные тетради)

Художник — орган, через который высшие силы общаются с людьми.

(А. А. Блок)

Я — Божья дудка.

(С. А. Есенин)

4. Проанализируйте стихотворение А. К. Толстого, ответив на приведенные ниже вопросы.

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты
создатель!
Вечно носились они над землею, незримые оку.

Нет, то не Фидий¹ воздвиг олимпийского славного Зевса!
Фидий ли выдумал это чело, эту львиную гриву,
Ласковый, царственный взор из-под мрака бровей
громоносных?

Нет, то не Гёте великого Фауста создал, который,
В древнегерманской одежде, но в правде глубокой,
вселенской,

С образом сходен предвечным своим от слова до слова.
Или Бетховен, когда находил он свой марш похоронный,
Брал из себя этот ряд раздирающих сердце аккордов,
Плач неутешной души над погибшей великою мыслью,
Рушенье светлых миров в безнадежную бездну хаоса?
Нет, эти звуки рыдали всегда в беспредельном пространстве,
Он же, глухой для земли, неземные подслушал рыдания.
Много в пространстве невидимых форм и неслышимых
звуков,

Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света,
Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать,
Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово,
Целое с ним вовлекает создание в наш мир удивленный.
О, окружи себя мраком, поэт, окружися молчаньем,
Будь одинок и слеп, как Гомер, и глух, как Бетховен,
Слух же душевный сильней напрягай и душевное зренье,
И как над пламенем грамоты тайной бесцветные строки
Вдруг выступают, так выступят вдруг пред тобою картины,
Выйдут из мрака все ярче цвета, осязательней формы,
Стройные слов сочетания в ясном сплетутся значенье...
Ты ж в этот миг и внимай, и гляди, притаивши дыханье,
И, созида потом, мимолетное помни виденье!

Октябрь 1856

1) А. К. Толстой в письме к жене писал: «Я начал одну вещь, в которой я говорил об образах, витающих в воздухе... Очень странно развивать теорию в стихах, но я думаю, что это мне удастся». Сформулируйте своими словами ту теорию, которую в поэтической форме развил Толстой.

2) Что, по утверждению поэта, должно объединять всех подлинных художников?

¹ Фидий (ок. 490—430 до н. э.) — гениальный греческий скульптор, одним из лучших произведений которого считается статуя Зевса, известная только по описаниям.

3) Почему в качестве «своего» размера поэт избрал именно гекзаметр?

5. Проанализируйте стихотворение А. А. Фета, ответив на приведенные ниже вопросы.

На кресле отваясь, гляжу на потолок,
Где, на задор воображенью,
Над лампой тихою подвешенный кружок
Вертится призрачною тенью.

Зари осенней след в мерцанье этом есть:
Над кровлей, кажется, и садом,
Не в силах улететь и не решаясь сесть,
Грачи кружатся темным стадом...

Нет, то не крыльев шум, то кони у крыльца!
Я слышу трепетные руки...
Как бледность холодна прекрасного лица!
Как шепот горестен разлуки!..

Молчу, потерянный, на дальний путь глядя
Из-за темнеющего сада, —
И кружится еще, приюта не найдя,
Грачей встревоженное стадо.

1890

1) Как тень от лампы силой поэтического воображения воплощается в калейдоскоп сменяющих друг друга картин? Докажите, что второй, третий и четвертый катрены, несмотря на разность запечатленных в них образов, сохраняют связь с первым катреном.

2) Найдите в тексте поэтизмы и прозаизмы. Какой смысл заключен в соединении разнородной лексики?

3) Как вы понимаете строку: «Я слышу трепетные руки...»? В чем состоит новаторство Фета-художника?

Материал для работы дома

1. Проанализируйте стихотворение М. Ю. Лермонтова, ответив на приведенные ниже вопросы.

ПОЭТ

Когда Рафаэль вдохновенный
Пречистой девы лик священный
Живою кистью окончал,
Своим искусством восхищенным
Он пред картиною упал!
Но скоро сей порыв чудесный

Слабел в груди его молодой,
И утомленный и немой,
Он забывал огонь небесный.

Таков поэт: чуть мысль блеснет,
Как он пером своим прольет
Всю душу; звуком громкой лиры
Чарует свет, и в тишине
Поет, забывшись в райском сне,
Вас, вас! Души его кумиры!
И вдруг хладеет жар ланит,
Его сердечные волненья
Все тише, и призрак бежит!
Но долго, долго ум хранит
Первоначальны впечатленья.

1828

1) Кисть Рафаэля поэт называет «живою». Почему выбран именно этот эпитет?

2) Выделите в тексте все определения вдохновения. Какое из них вы считаете наиболее удачным? Свой выбор обоснуйте.

3) Как темы и образы первой строфы отражаются в содержании второй?

2. Проанализируйте стихотворение А. А. Блока, ответив на приведенные ниже вопросы.

В УГЛУ ДИВАНА

Но в камине дозвенели
Угольки.
За окошком догорели
Огоньки.
И на вьюжном море тонут
Корабли.
И над южным морем стонут
Журавли.
Верь мне, в этом мире солнца
Больше нет.
Верь лишь мне, ночное сердце,
Я — поэт!
Я — какие хочешь сказки
Расскажу,
И какие хочешь маски
Приведу.
И пройдут любые тени
При огне,

Странных очерки видений
На стене.
И любой колени склонит
Пред тобой...
И любой цветок уронит
Голубой...

1907

- 1) Какие тайны творчества затронул поэт в этом стихотворении?
 - 2) Почему стихотворение начинается с союза «но»?
 - 3) Как в стихотворении расширяется и сужается художественное пространство? Какого эффекта добивается поэт?
 - 4) Какие чувства определяют неповторимый эмоциональный рисунок этого стихотворения?
 - 5) С какой целью поэт прибегает к приему повтора?
3. Напишите сочинение на одну из предложенных ниже тем:
- ♦ Загадка вдохновения.
 - ♦ «Поэт прежде всего — строй души». (М. И. Цветаева)
 - ♦ «Всякий талант неизъясним». (А. С. Пушкин)
 - ♦ «Дарование есть поручение». (Е. А. Баратынский)
 - ♦ Рождение художественных образов в стихотворении А. А. Фета «На кресле отваясь, гляжу на потолок...».
 - ♦ «Талант — обязанность, а не право». (А. А. Блок)
 - ♦ Сравнительный анализ стихотворений В. Я. Брюсова «Творчество» и А. А. Блока «В углу дивана».

ТЕМА 4

Вопрос о назначении искусства

Что заставляет писателя братья за перо? Какова сверхзадача искусства? Казалось бы, универсальной поэтической формулой, вбирающей в себя эту тему, стал финал пушкинского «Пророка»: «Восстань, пророк, и виждь, и внемли, / Исполнись волею моей, / И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей». Вместе с тем тот же Пушкин в одном из писем брату сформулирует иной, парадоксальный, ответ на этот вечный вопрос: «Цель поэзии — поэзия». Е. А. Баратынский говорил об «искусстве другим передавать в согласных звуках чувство». Для Ф. М. Достоевского наряду с задачей исследования тайников человеческой души была предельно важна проповедническая миссия литературы, связанная с обращением человека к истине. И. А. Бунин в статье, посвященной поэзии И. С. Никитина, писал: «Я не знаю, что

называется искусством, красотой в искусстве, его правилами. Верно, в том заключается оно, чтобы человек, какими бы словами, в какой бы форме ни говорил мне, но заставлял бы меня видеть перед собою живых людей, чувствовать веяние живой природы, заставлял трепетать лучшие струны моего сердца». А. А. Блок расставлял свои акценты в этой необъявленной дискуссии: «Художник должен оформить хаос действительной жизни». У В. Ф. Ходасевича мы находим иную формулу: «Мир созерцает художник — и судит, и дерзкою волей / Демонской волей творца — свой созидает, иной». Поэты-футуристы видели цель искусства в «слово-новшестве», в «красоте Самоценного (самовитого) Слова», за их формальными экспериментами со словом скрывалась гордая идея приравнять поэта к самому Богу-Творцу...

Однозначный ответ на вопрос о назначении искусства вряд ли возможен. Потребность творить порождается разными импульсами: жаждой познания мира, глубин человеческой природы, в том числе и самопознания, желанием утвердить определенные ценности, воздействовать на нравственные чувства читателя, стремлением к созданию произведения, обладающего эстетической ценностью, острой потребностью в самовыражении и в общении... Каждый художник проходит свой путь в поисках философской, этической, эстетической опоры художественного творчества.

В любом художественном произведении находят свое отражение *три главных аспекта творчества*: эстетический, познавательный и мирозерцательный. Вместе с тем у разных писателей или у одного художника в разные периоды творчества тот или иной из названных аспектов может выходить на первый план. Интересны в этом отношении высказывания Л. Н. Толстого, много размышлявшего над задачами творчества. Для писателя периода создания «Войны и мира» важна была установка «заставить» читателя «любить жизнь в бесчисленных, никогда неистощимых всех ее проявлениях»: «Ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через 20 и будут плакать и смеяться и полюблять жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы». Впрочем, тот же Толстой осмысливал эту проблему и в другой плоскости: литературное творчество помогает художнику глубже понять самого себя (эта установка согласуется с интересом писателя к жанру исповеди, а также с автобиографической основой многих его произведений). Судя по другим высказываниям, главным в писательском

труде Толстой признавал не художество, а мысль: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления словами нельзя, а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения». После серьезной мировоззренческой перестройки писатель скажет: «Лермонтов и я не писатели — главное учить людей добру».

Поднятая выше проблема тесно связана с другими вопросами. При каких условиях человек становится подлинным поэтом? Какова судьба истинного художника, призванного к высокому служению? Каковы отношения между поэтом и толпой, художником и обществом? В этот ряд вписывается и вопрос о темах и проблемах, на которые откликается литература. Их набор, казалось бы, весьма ограничен, а значит, возникает сомнение: не исчерпала ли их запас мировая литература, не вторично ли то, что создается каждым новым поколением писателей. В стихотворении Лермонтова «Журналист, читатель и писатель» устами писателя говорится об изношенности традиционных тем поэзии:

О чем писать? Восток и юг
Давно описаны, воспеты;
Толпу ругали все поэты,
Хвалили все семейный круг;
Все в небеса неслись душою,
Взывали с тайною мольбою
К N.N., неведомой красе, —
И страшно надоели все.

Современник И. А. Бунина поэт и критик Г. В. Адамович горестно досадовал: «Ну, еще раз будет описана лунная ночь, а дальше что?» В споре с ним Бунин развернуто сформулировал свою позицию: «Я бы тоже мог недоумевать: ну, еще раз будет сказано про то, что Петербург «призрачный город», или про Медного всадника, или про усталость от бессонных ночей в «Бродячей собаке», а дальше что? Да что толку в нашем недоумении? Ах, ах, еще раз весна и еще один молодой человек на свете, а дальше что? А дальше то, что этому молодому человеку будут в высокой степени безразличны и наши

вздохи, и то, что «еще раз» пришла в мир весна, и его молодость. Если лунная ночь описана скверно или банально, не будет, конечно, ровно ничего «дальше». А если хорошо, то есть настоящим художником, который говорит, прежде всего, о своей душе, эту ночь так или иначе воспринимающей, то уж «дальше» непременно что-нибудь будет». Раздумья о том, есть ли смысл в создании новых произведений, откликающихся на вечные проблемы, утверждающих извечные истины, можно найти в творчестве разных писателей. В качестве некоего итога размышления над этой проблемой можно привести строки из стихотворения А. А. Блока: «Балаган» (1906):

Ташитесь, траурные клячи,
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!

Подлинные художественные творения возрождают глубокий смысл «истины ходячей», помогают читателю «больно и светло» пережить встречу с великим, по-новому соприкоснуться с высшими ценностями. Не в этом ли состоит одна из главных целей искусства?..

Вопросы и задания

1. Философ И. А. Ильин, отвечая на вопрос о том, в чем заключается главное назначение художника, обращается к литературному наследию XIX в.: «Великие русские поэты уже сказали об этом, но им мало кто поверил: все думали — «аллегория», «метафора», «поэтическое преувеличение»... Они выговаривали — и Жуковский, и Пушкин, и Лермонтов, и Баратынский, и Языков, и Тютчев, и другие, — и выговорили, что *художник имеет творческое призвание*; не потому, что он «предсказывает будущее» или «обличает порочность людей», а потому, что *через него прорекает себя Богом созданная сущность мира и человека*». Согласны ли вы с утверждением философа?

2. Проанализируйте рассказ И. А. Бунина «Книга», выполнив данные ниже задания.

КНИГА

Лежа на гумне¹ в омете², долго читал — и вдруг возмутило. Опять с раннего утра читаю, опять с книгой в руках! И так изо дня в день, с самого детства! Полжизни прожил в каком-то несуществующем мире, среди людей, никогда не

¹ Г у м н ó — сарай для сжатого хлеба.

² О м ё т — куча соломы, оставшейся после обмолота.

бывших, выдуманных, волнуясь их судьбами, их радостями и печалью, как своими собственными, до могилы связав себя с Авраамом и Исааком, с пелазгами и этрусками, с Сократом и Юлием Цезарем, Гамлетом и Данте, Гретхен и Чацким, Собакевичем и Офелией, Печориным и Наташей Ростовою! И как теперь разобраться среди действительных и вымышленных спутников моего земного существования? Как разделить их, как определить степени их влияния на меня?

Я читал, жил чужими выдумками, а поле, усадьба, деревня, мужики, лошади, мухи, шмели, птицы, облака — все жило своей собственной, настоящей жизнью. И вот я внезапно почувствовал это и очнулся от книжного наваждения, отбросил книгу в солому и с удивлением и с радостью, какими-то новыми глазами смотрю кругом, остро вижу, слышу, обоняю, — главное, чувствую что-то необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное, то глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни и во мне самом и о чем никогда не пишут как следует в книгах.

Пока я читал, в природе сокровенно шли изменения. Было солнечно, празднично; теперь все померкло, стихло. В небе мало-помалу собрались облака и тучки, кое-где, — особенно к югу, — еще светлые, красивые, а к западу, за деревней, за ее лозинами, дождевые, синеватые, скучные. Тепло, мягко пахнет далеким полевым дождем. В саду поет одна иволга.

По сухой фиолетовой дороге, пролегающей между гумном и садом, возвращается с погоста¹ мужик. На плече белая железная лопата с прилипшим к ней синим черноземом. Лицо помолодевшее, ясное. Шапка сдвинута с потного лба.

— На своей девочке куст жасмину посадил!² — бодро говорит он. — Доброго здоровья. Всё читаете, всё книжки выдумываете?

Он счастлив. Чем? Только тем, что живет на свете, то есть совершает нечто самое непостижимое в мире.

В саду поет иволга. Все прочее стихло, смолкло, даже петухов не слышно. Одна она поет — не спеша выводит игривые трели. Зачем, для кого? Для себя ли, для той ли жизни, которой сто лет живет сад, усадьба? А может быть, эта усадьба живет для ее флейтового пения?

¹ Погост — кладбище.

² Речь идет о могиле дочери.

«На своей девочке куст жасмину посадил». А разве девочка об этом знает? Мужику кажется, что знает, и, может быть, он прав. Мужик к вечеру забудет об этом кусте, — для кого же он будет цвести? А ведь будет цвести, и будет казаться, что недаром, а для кого-то и для чего-то.

«Всё читаете, всё книжки выдумываете». А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены! И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!

1924

1) Сформулируйте главную проблему рассказа и выразите свое отношение к ней.

2) Вычлните все вопросы, поставленные в рассказе. На какие из них нет ответа в тексте? Как бы вы ответили на все эти вопросы?

3) В первом и втором абзацах рассказа есть два развернутых перечисления. Какова логика сцеплений образов, включенных в каждый однородный ряд, и в чем парадоксальность их соседства? Как эти два предложения заостряют внимание читателя на главной проблеме рассказа?

4) Какова логика перехода от рассуждений в первом и втором абзацах к пейзажной зарисовке в третьем абзаце? В чем проявилось мастерство Бунина-художника?

5) С какой целью писатель вводит диалог с мужиком, возвращающимся с кладбища? Почему тема смерти не имеет в рассказе трагического звучания?

6) Образ поющей иволги является в рассказе ключевым. Какие темы и мотивы связаны с этим образом?

7) Дайте свою интерпретацию последней фразы рассказа.

3. Проанализируйте стихотворение Н. С. Гумилева, ответив на приведенные ниже вопросы.

СЛОВО

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо Свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крыльями,
Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.

А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому, что все оттенки смысла
Умное число передает.

Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово это — Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.
1919

- 1) Каковы особенности развития главной темы стихотворения?
- 2) Как показано могущество «осиянного слова». Почему все примеры связаны с разрушением, остановкой движения?
- 3) Как в содержании стихотворения реализуется прием антитезы?

4. Прокомментируйте известное высказывание Н. С. Гумилева о назначении искусства: «Поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться».

Материал для работы дома

1. Чарский, герой повести А. С. Пушкина «Египетские ночи», задает итальянцу, обладающему талантом импровизатора, тему: «Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением». Импровизация представляет собой диалог поэта с прохожим, который осуждает поэта за то, что интерес к «ничтожному» предмету его «тревожит и манит». Прохожий убежден в том, что знает истинную задачу искусства: «Обязан истинный поэт/ Для вдохновенных песнопений/ Избрать возвышенный предмет». Ответ поэта на вопрос прохожего «Зачем без цели бродишь ты?» предваряется рядом вопросов:

Зачем крутится ветер в овраге,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На чахлый пень? Спроси его.
Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Таков поэт: как Аквилон¹,
Что хочет, то и носит он —
Орлу подобно он летает
И, не спросясь ни у кого,
Как Дездемона, избирает
Кумир для сердца своего.

1) В чем состоит внутреннее единство всех трех примеров, заключенных в вопросах поэта?

2) Какие воззрения на искусство выразил А. С. Пушкин в этом поэтическом фрагменте?

2. Прочитайте XIV строфу незавершенной поэмы А. С. Пушкина «Езерский», в которой воссоздается образ поэта. Соотнесите этот фрагмент с пушкинскими стихотворениями, посвященными теме поэта и поэзии: «Пророк», «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту», «Эхо», «Из Пиндемонти» и др.

Исполнен мыслями златыми,
Не понимаемый никем,
Перед распутиями земными
Проходишь ты, уныл и нем.
С толпой не делишь ты ни гнева,
Ни нужд, ни хохота, ни рева,
Ни удивленья, ни труда.
Глупец кричит: *куда? куда?*
Дорога здесь. Но ты не слышишь,
Идешь, куда тебя влекут
Мечтанья тайные; твой труд
Тебе награда; им ты дышишь,
А плод его бросаешь ты
Толпе, рабыне суеты.

¹ Аквилон — северный ветер.

3. Проанализируйте стихотворение М. Ю. Лермонтова «Есть речи — значенье...», ответив на приведенные ниже вопросы.

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

1839—1841

1) По каким признакам поэт узнает слово, рожденное из «пламени и света»?

2) Речи, которым поэт готов «броситься» навстречу, полны «безумством желанья!»/ В них слезы разлуки,/ В них трепет свиданья». В чем внутреннее единство этих трех поэтических строк?

3) Почему «храм» и «бой», «молитва» и «битва» оказываются в одной смысловой плоскости авторского высказывания? Что хотел сказать поэт соседством этих слов?

4) Какие темы, мотивы и образы лермонтовского стихотворения отзвучат в стихотворении Н. С. Гумилева «Слово»?

4. Проанализируйте стихотворение М. И. Цветаевой, ответив на приведенные ниже вопросы.

КУСТ

1

Что нужно кусту от меня?
Не речи ж! Не доли собачьей
Моей человечьей, кляня
Которую — голову прячу

В него же (седей — день от дня!)
Сей мощи, и плещи, и гуще —
Что нужно кусту — от меня?
Имущему — от неимущей!

А нужно! иначе б не шел
Мне в очи, и в мысли, и в уши.
Не нужно б — тогда бы не цвел
Мне прямо в разверстую душу,

Что только кустом не пуста:
Окном моих всех захолустий!
Что, полная чаша куста,
Находишь на сем — месте пусте?

Чего не видал (на ветвях
Твоих — хоть бы лист одинаков!)
В моих преткновения пнях,
Сплошных препинания знаках?

Чего не слышал (на ветвях
Молва не рождается в муках!)
В моих преткновения пнях,
Сплошных препинания звуках?

Да вот и сейчас, словарю
Предавши бессмертную силу —
Да разве я *то* говорю,
Что знала — пока не раскрыла

Рта, знала еще на черте
Губ, той — за которой осколки...
И снова, во всей полноте
Знать буду — как только умолкну.
1934

1) Поэт вопрошает: «Что нужно кусту от меня?» Какие мысли вызвали этот вопрос?

2) Каков авторский ответ на главный вопрос стихотворения?

3) Почему куст назван «имущим»? Каким смыслом наполняется этот эпитет в развитии лирического сюжета?

4) В чем вам видится сближение тем и образов стихотворения М. И. Цветаевой с рассказом И. А. Бунина «Книга»?

5) Прочитайте рассказ В. В. Вересаева и выполните приведенные ниже задания.

СОСТЯЗАНИЕ

I

Когда состязание было объявлено, никто в городе не сомневался, что выполнить задачу способен только Дважды-Венчанный — на весь мир прославленный художник, гордость города. И только сам он чувствовал в душе некоторый страх: он знал силу молодого Единорога, своего ученика.

Глашатаи ходили по городу и привычно зычными головами возвещали на перекрестках состоявшееся постановление народного собрания: назначить состязание на картину, изображающую красоту женщины; картина эта, огромных размеров, будет водружена в центральной нише портика на площади Красоты, чтоб каждый проходящий издали мог видеть картину и неустанно славить творца за данную им миру радость.

Ровно через год, в месяц винограда, картины должны быть выставлены на всенародный суд. Чья картина окажется достойною украсить собою лучшую площадь великого города, тот будет награжден щедрее, чем когда-то награждали цари: тройной лавровый венок украсит его голову, и будет победителю имя — Трижды-Венчанный.

Так выкликали глашатаи на перекрестках и рынках города, а Дважды-Венчанный, в дорожной шляпе и с котомкою за плечами, с кизилевою палкою в руке и с золотом в поясе уже выходил из города. Седая борода его шевелилась под ветром, большие, всегда тоскующие глаза смотрели вверх, в горы, куда поднималась меж виноградников каменистая дорога.

Он шел искать по миру высшую Красоту, запечатленную в женском образе.

У хижины за плетнем чернокудрый юноша рубил секирою хворост на обрубке граба. Он увидел путника, выпрямился, откинул кудри с загорелого лица и радостно сверкнул зубами и белками глаз.

— Учитель, радуйся! — весело приветствовал он путника.

— Радуйся, сын мой! — отвечивал Дважды-Венчанный и узнал Единорога, любимого своего ученика.

— В далекий путь идешь ты, учитель. Шляпа у тебя на голове и котомка за плечами, и сандалии у тебя из тяжелой буйволово́й кожи. Куда идешь ты? Зайди под мой кров, отец мой, осушим с тобою по кружке доброго вина, чтоб мне пожелать тебе счастливой дороги.

И с большою поспешностью ответил Дважды-Венчанный:

— Охотно, сын мой!

Единорог с размаху всадил блестящую секиру в обрубок и крикнул, ликуя:

— Зорька! Скорее сюда! Неси нам лучшего вина, сыру, винограду!.. Великая радость нисходит на дом наш: учитель мой идет ко мне!

Они сели перед хижинкою, в тени виноградных лоз, свешивавших над их головами черные свои гроздья. С робким благоговением поглядывая на великого, Зорька поставила на стол кувшин с вином, деревянные тарелки с сыром, виноградом и хлебом.

И спросил Единорог:

— Куда собрался ты, учитель?

Дважды-Венчанный поставил кружку и удивленно поглядел на него.

— Разве ты не слышал, о чем третий день кричат глашатаи на площадях и перекрестках города?

— Слышал.

— И... думаешь выступить на состязании?

— Да, учитель. Знаю, что придется бороться с тобою, но такая борьба не может быть тебе обидна. Знаю, что трудна будет борьба, но не художник тот, кто бы испугался ее.

— Я так и думал. Знаю и я, что борьба предстоит трудная и победить тебя будет нелегко. Когда же идешь ты в путь?

— Куда?

— Как куда? Искать ту высшую Красоту, которая где-нибудь да должна же быть. Отыскивать ее, в кого бы она ни была вложена — в гордую ли царевну, в дикую ли пастушку, в смелую ли рыбачку, или в тихую дочь виноградаря.

Единорог беззаботно усмехнулся.

— Я уж нашел ее.

Сердце Дважды-Венчанного забилося медленными, сильными толчками, в груди стало мало воздуха, а седая голова задрожала. Он осторожно спросил, не надеясь получить правдивого ответа:

— Где ж ты нашел ее?

— А вот она!

И Единорог указал на Зорьку, свою возлюбленную. Взгляд его был прям, и в нем не было лукавства. Дважды-Венчанный в изумлении смотрел на него.

- Она?
- Ну да!

Голова старика перестала дрожать, и сердце забилося ровно. И заговорило в нем чувство учителя.

— Сын мой! Твоя возлюбленная мила, я не спорю. Счастлив тот, чью шею обнимают эти стройные золотистые руки, к чьей груди прижимается эта прелестная грудь. Но подумай: та ли эта красота, которая должна повергнуть перед собою мир.

— Да, именно та самая. Нет в мире и не может быть красоты выше красоты золотой моей Зорьки, — восторженно сказал Единорог.

И взяло на минуту сомнение Дважды-Венчанного: не обманул ли его опытный его глаз, не просмотрел ли он чего в этой девушке, потупленно стоявшей в горячей тени виноградных лоз? Осторожно и испытующе он оглядел ее. Обыкновеннейшая девушка, каких везде можно встретить десятки. Широкое лицо, немножко косо прорезанные глаза, немножко редко поставленные зубы. Глаза милые, большие, но и в них ничего особенного... Как слепы влюбленные!

В груди учителя забился ликующий смех, но лицо осталось серьезным. Он встал и, пряча лукавство, сказал:

— Может быть, ты и прав. Блажен ты, что так близко нашел то, что мне предстоит искать так далеко и долго... Радуйся! И ты радуйся, счастливая меж дев!

Когда Дважды-Венчаннный вышел на дорогу, он вздохнул облегченно и успокоенно: единственный опасный соперник сам, в любовном своем ослеплении, устранил себя с его пути. Спина старика выпрямилась, и, сокращая путь, он бодро зашагал в гору по белым камням русла высохшего горного ручья.

II

Дважды-Венчаннный переходил из города в город, из деревни в деревню, переплывал с острова на остров. Не зная усталости, искал он деву, в которую природа вложила лучшую свою красоту. Он искал в виноградниках и рыбацких хижинах, в храмах и на базарах, в виллах знатных господ, в дворцах восточных царей. Славное имя его открывало перед ним все двери, делало его повсюду желанным гостем. Но нигде не находил он той, которую искал.

Однажды, в месяц ветров, за морем, он увидел у городских ворот едущую на мулах восточную царевну и остановился и с минуту жадно смотрел на ее сверкающую красоту.

И подумал в колебании:

— Может быть, она?

Но сейчас же преодолел себя, отвернулся и решительно зашагал дальше.

— *Может быть?* Значит, не она... Истинная красота как светляк, — сказал он себе. — Когда ночью ищешь в лесу светляков, часто бывает: вдруг остановишься, — «стой! Кажется, светляк!» Кажется?.. Не останавливайся, иди дальше. Это белеет в темноте камушек или цветок анемона, это клочок лунного света упал в чаше на увядший листок. Когда ясным своим светом, пронзая темноту, засветится светляк, — тогда не спрашиваешь себя, тогда прямо и уверенно говоришь: это он!

Месяц шел за месяцем. Отшумели на море равноденственные бури, осыпались листья с дубов. Все ниже стало ходить солнце, все глубже заглядывать в окна хижин. Туманные тени поползли по волнам остывающего моря. Горы надели на головы белые шапки, ледяной ветер гнал по долинам сухой, шуршащий снег. И опять солнце стало ходить выше. Перед утреннею зарею выбегал из-за гор небесный Стрелец и целился стрелою в изогнутую спину сверкающего Скорпиона. Больше пригревало теплом.

А Дважды-Венчанный странствовал.

Был месяц фиалок. Путник расположился на ночлег на песчаном берегу бухты. Отпил из фляги вина, перекусил куском черствого ячменного хлеба с овечьим сыром, сделал себе ложе: нагреб для изголовья возвышение из морского песка, разостлал волосяной свой плащ и склонился на ложе головою.

В теле была усталость, в душе — отчаяние. Никогда, никогда, казалось ему, не найдет он того, чего ищет. Не найдет, потому что не способен найти.

С полуденной стороны, от гор, дул теплый ветер, и весь он был пропитан запахом фиалок. Там, на горных перевалах, лесные поляны покрыты сплошными коврами фиалок. Сегодня вечером он шел тропинкою по этим перевалам и любовался всем, что кругом, и вдыхал целомудренные запахи ранней весны. А теперь, когда сумерки одели горы, когда в теплом ветре издалека неся запах фиалок, ему казалось: там все

прекраснее, таинственнее и глубже, чем он сумел увидеть вблизи. А пойдет туда, — и опять красота отодвинется, и опять будет хорошо, но не то... Что же это за колдовство в мировой красоте, что она вечно ускользает от человека, вечно недоступна и непостижима, и не укладывается целиком ни в какие формы природы?

Оглянулся Дважды-Венчанный на все, что сотворил за свою жизнь, что сделало его славным на весь мир, и припал лицом к изголовью. Противно стало ему и стыдно за неумелые его намеки на то великое и непостигаемое, что носилось перед его тоскующими глазами и чего никогда он не смог воплотить в формы и краски.

Так он и заснул, уткнувшись лицом в жесткий свой плащ. С гор все дул теплый ветер, пропитанный запахом фиалок, и вздыхало вдоль берега вечно тоскующее, не знающее спокойствия море.

Когда Дважды-Венчанный проснулся, над морем занималась зеленовато-золотистая заря. Горы, кусты, колючая трава на берегу стояли в ровном сумеречном свете, — мягко светящиеся, объединенные; свет обнимался с тенью. Потом запылал над морем огромный, ясный костер, без дыма и чада, медленно вылетело из него солнце и ударило лучами по земле. И отшатнулся свет от тени, и разъединились они. Ярче стал свет, чернее тень.

Дважды-Венчанный взглянул на мрачные, утонувшие в тени горы. Взглянул — и вскочил на ноги быстро, как юноша. С предгорного холма, залитая лучами солнца, спускалась стройная дева в венке из фиалок. И сотряслась душа художника до самых глубин, и сразу, без колебаний, без вопросов, с ликованием воскликнула душа:

— Это — она!

Дважды-Венчанный упал на колени и в молитвенном восторге простер руки к светозарной деве.

III

Настал месяц винограда. Площадь Красоты, как море, шумела народом. В глубине площади возвышались два огромных, одинаковой величины, прямоугольника, завешанных полотном. Возле одного стоял Дважды-Венчанный, возле другого — Единорог. Толпа с обожанием смотрела на уверенное, сурово-спокойное лицо Дважды-Венчанного и посмеивалась, глядя на бледное под загаром лицо красавца Единорога.

Граждане кричали:

— Единорог! Беги со своею мазнею, не срамись.

Единорог в ответ встряхивал курчавыми волосами и вызывающе усмехался, сверкая зубами.

Старец в пурпуровом плаще и с золотым обручем на голове ударил палочкой из слоновой кости по серебряному колоколу.

Все притихли. Старец простер палочку к картине Дважды-Венчанного. Полотно скользнуло вниз.

Высоко над толпою стояла спускающаяся с высоты, озаренная восходящим солнцем дева в венке из фиалок. За нею громоздились темно-серые выступы суровых гор, еще не тронутых солнцем. По толпе пронесся гул, и вдруг стало на площади тихо, как знойным полднем в горном лесу.

Божественно-спокойная, стояла дева и смотрела на толпу большими глазами, ясными, как утреннее небо после грозы. Никто никогда еще не видал в мире такой красоты. Она слепила взгляд, хотелось прикрыть глаза, как от солнца, только что вышедшего из моря. Но падала рука, не дошедши до глаз, потому что не могли глаза оторваться от созерцания. А когда отрывались и смотрели по сторонам, было с ними как после взгляда на солнце, только что вышедшее из моря: все вокруг казалось темным и смутным. Тело, какого еще не обнимала ни одна мужская рука, сквозило сквозь легкую ткань. Но не было вожделения. Было только молитвенное склонение и блаженная, нездешняя печаль.

Темные горы были за девой, и темно стало кругом на площади. Девы и жены пристыженно отвращали лица в сторону, а юноши и мужи глядели на Фиалковенчанную, переносили взгляд на своих возлюбленных и спрашивали себя: что же нравилось им в этих нескладных телах и обиденных лицах, в этих глазах, тусклых, как коптящий ночник?

Старый погонщик мулов, с брюзгливым лицом и щетиною на подбородке, искоса оглядывал свою старуху: была она жирная, с отвислым подбородком и огромною грудью, с лицом, красным от кухонного чада. Взглянул он опять на Фиалковенчанную и опять на жену. Больно ущемила тоска по красоте его жесткое, как подошва, сердце, и страшно стало ему, с кем суждено проводить ему его трудную, серую жизнь.

Долго стояли люди в благоговейном молчании, и смотрели, и что-то шептали. И всеобщий вздох священной, великой тоски пронесся над толпою.

Старец в красном плаще стряхнул с себя очарование и встал. Было лицо его строго и торжественно. С усилием, как бы свершая вынужденное кощунство, протянул он палочку ко второй картине.

IV

Покров упал.

Ропот недоумения и негодования прошел по площади. На скамье, охватив колено руками, подавшись лицом вперед, сидела и смотрела на толпу — Зорька! Люди не верили глазам, и не верили, чтоб до такой наглости мог дойти Единорог. Да, Зорька! Та самая Зорька, что по утрам возвращается с рынка, неся в корзине полдюжина кефалей, пучки чеснока и петрушки; та самая Зорька, что мотыжит за городом свой виноградник и по вечерам доит на дворике коз. Сидит, охватив колено руками, и смотрит на толпу. За нею — полуоблупившаяся стена хижины и косяк двери, над головою — виноградные листья, красные по краям, меж них — тяжелые, сизые гроздья, а вокруг нее — горячая, напоенная солнцем тень. И все. И была она на картине такая же большая, локтей в двадцать, как и божественная дева на соседней картине.

— Хоть с гору величиной нарисуй, лучше не станет! — крикнул озорной голос.

И все засмеялись. Раздался свист, шип. Кто-то завопил:

— Камнями его!

И другие подхватили:

— Побить камнями!

Но вот шум начал понемногу затихать. Кричащие и хохочущие рты сомкнулись, поднятые с камнями руки опустились. И вдруг стало тихо. Так иногда неожиданно налетит с гор ветер, — завоет, завьется, поднимет к небу уличную пыль — и вдруг упадет, как в землю уйдет.

Люди смотрели на Зорьку, и Зорька смотрела на них. Один юноша в недоумении пожал плечами и сказал другому:

— А знаешь, я до сих пор не замечал, что Зорька так прелестна. Ты не находишь?

И другой ответил задумчиво:

— Странно, но так. Глаз не могу оторвать.

Высоко подняв брови, как будто прислушиваясь к чему-то, Зорька смотрела перед собою. Чуть заметная счастливая улыбка замерла на губах, в глазах был стыдливый испуг и блаженное недоумение перед встающим огромным счастьем.

Она противилась, упиралась и, однако, вся устремилась вперед в радостном, неодолимом порыве. И вся светилась изнутри. Как будто кто-то, втайне давно любимый, неожиданно наклонился к ней и тихо-тихо прошептал:

— Зорька! Люблю!

Люди молчали и смотрели. Они забыли, что это — та самая Зорька, которая носит в корзине тускло поблескивающую рыбу и серебряные пучки чесноку, не замечали, что лицо ее несколько широко, а глаза поставлены немного косо. Казалось, будь она безобразна, как дочь кочевника, с приплюснутым носом и глазами как щелки, — само безобразие, освещенное изнутри этим чудесным светом, претворилось бы в красоту небывалую.

Как будто солнце взошло высоко над площадью. Радостный, греющий свет лился от картины и озарял все кругом. Вспомнились каждому лучшие минуты его любви. Тем же светом, что сиял в Зорьке, светилось вдруг преобразившееся лицо его возлюбленной в часы тайных встреч, в часы первых чистых и робких ласк, когда неожиданно выходит на свет и широко распускается глубоко скрытая, вечная, покоряющая красота, заложенная природой во всякую без исключения женщину.

Прояснилось лицо старого брюзги погонщика, взглянул он на свою старуху, и улыбнулся, и толкнул ее сухим локтем в жирный бок.

— А помнишь, старуха... Гы-гы!.. У водополя-то? Ты поила коз, а я перепрыгнул через плетень... Молодой месяц стоял над горой, цвели дикие сливы...

И, застенчиво улыбнувшись, взглянули на него с оплывшего, багрового лица знакомые, милые, давно забытые глаза, и осветилось это лицо отблеском того вечного света, который шел от Зорьки. Погонщик хихикал и грязною рукою вытирал слезы на гноящихся своих глазах. И казалось ему, — не умел он ценить того, что у него было, и по собственной вине сделал свою жизнь серою и безрадостною.

Это был он, который первым крикнул на всю площадь:

— Да будет Единорог Трижды-Венчанным!

1919

- 1) Как развивается в рассказе тема красоты?
- 2) Почему картина Дважды-Венчанного вызвала «всеобщий вздох священной, великой тоски»?
- 3) Как в рассказе решается тема художника и толпы?

4) Как проявилось мастерство Вересаева в описании вещей, в создании пейзажной зарисовки и литературного портрета?

5) Дан ли писателем ответ на вопрос, поставленный в рассказе: «Что же это за колдовство в мировой красоте, что она вечно ускользает от человека, вечно недоступна и непостижима и не укладывается целиком ни в какие формы природы?»

6) Какой ответ на вопрос о назначении искусства дан в рассказе Вересаева?

6. Напишите сочинение на одну из тем:

♦ Тема поэта и поэзии. (На примере творчества любого писателя по выбору учащегося.)

♦ «Испытание сердец гармонией — вот конечная задача искусства». (А. А. Блок)

♦ «Зачем, для кого» поет иволга? (По рассказу И. А. Бунина «Книга».)

♦ «Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой?» (По рассказу И. А. Бунина «Книга».)

♦ Сила художественного слова и пределы его могущества. (Эссе на примере любого литературного материала.)

♦ Проблема соотношения искусства и действительности в рассказе В. В. Вересаева «Состязание».

ТЕМА 5

Структурная организация художественного текста. Форма и содержание художественного произведения

Общение людей организует различные знаковые системы. Примеры таких систем многочисленны: одежда, жестикуляция, ноты, дорожные знаки... С помощью разнообразных знаковых систем передается информация и в мире живой природы: вспомним, к примеру, танец пчелы. Литературное произведение — это тоже своеобразная знаковая система, в которой выделяют различные элементы художественного целого: сюжет и композиция, литературный портрет героя и пейзаж, деталь и подробность, художественная речь.

Выделение и систематизация структурных уровней литературного произведения зависят от той или иной плоскости его рассмотрения. Для исследования образной системы худо-

жественного текста обращаются к следующему уровню наблюдения: стилистические фигуры и тропы, образы (герой, природа, время и др.), целостный текст, совокупность текстов, «вечные» образы. Раздумье исследователя о тематике и сюжете литературного произведения приводит к другой иерархии элементов художественного текста: ключевое слово, сюжет, странствующий сюжет, «вечные» темы. При анализе стихотворения учитываются строка, строфическое единство, целый текст, сверхтекстовые общности (например, цикл стихотворений).

Условием глубокого постижения произведения является понимание законов внутренней связи и соотношения различных уровней художественного целого. Интересны суждения по этому вопросу И. А. Ильина. В статье «Что такое художественность» философ рассматривает художественное произведение как явление многоплановое. Творящий художник, по мнению Ильина, обычно имеет дело с тремя слоями искусства: «внешней материей», «образным составом искусства» и «прорекающей через художника тайной». Под «внешней материей» философ подразумевает звучащее слово и язык произведения, которые выполняют функцию «средства и орудия». Второй пласт, под которым подразумевается образный состав искусства, также не является самодовлеющим. Законы образности настоящий художник соблюдает интуитивно, бессознательно, но, соблюдая их, «подчиняет глубочайшему содержанию прорекающей художественной тайны».

Принято выделять *три основные стороны произведения*: *мир художественного произведения, связанный с предметно-изобразительным началом* (сюжет, персонаж и формы его поведения, образ автора, портрет, вещь, пейзаж, время, пространство и др.), *художественная речь* (особенности языка, стилистика) и *композиция* (соотнесенность и расположение в произведении единиц предметного и словесного рядов).

Анализ художественного произведения предполагает выявление отдельных элементов художественной формы и содержательных планов произведения. К *формальным элементам* художественного текста относятся стиль, жанр, композиция, ритм. К *содержательным* — тема, фабула, конфликт, характер, обстоятельства, идея, проблема, пафос.

Сюжет произведения имеет содержательно-формальный характер.

Когда мы говорим о форме, то отвечаем на вопрос «Как выражено?», когда речь идет о содержании, то возникает вопрос «Что выражено?». Но можно ли отделить форму от содержания, если форма — это способ существования и передачи содержания произведения? Не случайно Л. Н. Толстой, говоря об «Анне Карениной», подчеркивал: «Если бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман, тот самый, который я написал сначала». Бесспорно, разделение формы и содержания является умственной абстракцией, поскольку в реальном тексте они едины: форма — это содержание в его непосредственно воспринимаемом бытии, а содержание — это внутренний смысл данной формы. По точной мысли В. Г. Белинского, «когда форма есть выражение содержания... отделить ее от содержания — значит уничтожить само содержание».

Все вышесказанное не отменяет возможность анализа произведения, ведь изучению подлежит не сама целостность художественного текста, а его системные и структурные начала, которые повторимы и воспроизводимы. Чтобы лучше понять сокровенный смысл произведения, мы можем условно отделить форму от содержания, помня о тончайшем взаимодействии этих двух начал, осознавая, что содержание не выводится из формы, а достраивается к ней. Так, современный исследователь П. Н. Медведев точно замечает: «Каждый выделяемый элемент произведения является химическим соединением формы и содержания. Нет неоформленного содержания и нет бессодержательной формы». В «Сонете к форме» В. Я. Брюсова воспета именно гармония художественного целого:

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.
Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе.

Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершенной фразе.

И я хочу, чтоб все мои мечты,
Дошедшие до слова и до света,
Нашли себе желанные черты.

Пуškai мой друг, разрезав том поэта,
Упъется в нем и стройностью сонета,
И буквами спокойной красоты!

1895

Итак, произведение целостно (т. е. самодостаточно, совершенно, исполнено полноты смысла) лишь в том случае, если в нем воплотилась гармония формы и содержания. Еще Аристотель заметил: «Поэзия должна производить удовольствие, подобно единому и цельному живому существу».

Впрочем, история литературы порой дает примеры неравномерности развития формы и содержания художественных произведений. Так, в период становления великой русской литературы в XVII—XVIII вв. форма явно отставала от содержания. В качестве примера приведем одно из стихотворений В. К. Третьяковского:

Дышит воздух вам прохладом:
Осеньют боги вас,
Чад сладчайших, виноградом,
Общий вознося свой глас:
Дайте руки сердцем искренним
В твердый знак любви пред выспренним!
Дайте руки. О, всегда
Добродетели начало
В бедствиях себя венчало,
Но не гибнет никогда.

По форме эти первые опыты русской поэзии неуклюжи, но по вложенному в стихотворение смыслу они глубоки, ибо прославляют добродетель, которая особенно ярко проявляет себя в години бедствий и связана с темой жертвенности.

Эпоха серебряного века богата противоположными примерами, когда поэты экспериментировали с формой, намеренно ослабляя содержание. На игре со словом построено, например, не лишнее внешнего изящества стихотворение В. Хлебникова «Заклятие смехом».

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно.

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смэево, смейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

1910

Существует немало примеров, когда радикальные деятели русского авангарда начала XX в. являли публике поэтические эксперименты по созданию чистых форм, лишенных содержания. По-своему знаменитым стало стихотворение футуриста А. Крученых:

Дыр бул шыл

убешщур

скум

вы со бу

р л эз

1913

Однако даже в этом хаосе звуков есть свое содержание, связанное с вызовом обществу, с желанием разрушить традиции, уничтожить порядок, опровергнуть вечные законы, утвердить собственное «я» через создание своего языка.

Дисгармоничное соотношение формы и содержания в приведенных примерах особенно очевидно на фоне сравнения с подлинными шедеврами русской поэзии. Вспомним удивительное стихотворение А. А. Фета:

Чудная картина,

Как ты мне родна:

Белая равнина,

Полная луна,

Свет небес высоких,

И блестящий снег,

И саней далеких

Одинокий бег.

1842

Созерцание зимней ночи порождает чудо осознания совершенной красоты природы... Ночной мир удивительно светел, чуть ли не большая часть слов в стихотворении связана со значением света: «белая равнина», «полная луна», «свет небес», «блестящий снег». Но восторженное созерцание оборачивается и грустным ощущением одиночества, на которое обречен человек. Сплав этих разнородных состояний образует два эмоциональных полюса стихотворения: «чудная картина» и «одинокий бег» саней, затерянных в огромном снежном пространстве. В стихотворении отсутствуют метафоры, нет пышных эпитетов, однако предельно простые, взятые из обыденной речи слова таинственной силой свершают волшебство рождения живой картины бытия.

Вопросы и задания

1. Проанализируйте стихотворение в прозе И. С. Тургенева, выполняя предложенные ниже задания.

НИЩИЙ

Я проходил по улице... меня остановил нищий, дряхлый старик.

Воспаленные, слезливые глаза, посинелые губы, шершавые лохмотья, нечистые раны... О, как безобразно обглодала бедность это несчастное существо!

Он протягивал мне красную, опухшую, грязную руку... Он стонал, он мычал о помощи.

Я стал шарить у себя во всех карманах... Ни кошелька, ни часов, ни даже платка... Я ничего не взял с собою.

А нищий ждал... и протянутая его рука слабо колыхалась и вздрагивала.

Потерянный, смущенный, я крепко пожал эту грязную, трепетную руку... «Не взыщи, брат; нет у меня ничего, брат».

Нищий уставил на меня свои воспаленные глаза; его синие губы усмехнулись — и он в свою очередь стиснул мои похолодевшие пальцы.

— Что же, брат, — прошамкал он, — и на том спасибо. Это тоже подаяние, брат.

Я понял, что и я получил подаяние от моего брата.

Февраль, 1878

- 1) Охарактеризуйте тему и идею стихотворения в прозе.
- 2) Чем достигается особая пластика в изображении образа нищего?

3) Докажите, что особую роль в повествовании играет жест (протянутая рука нищего). Найдите в тексте описание рукопожатия. Почему особо подчеркнута его сила, «крепость»?

4) Герои обмениваются лишь двумя репликами. Какое слово является в них ключевым? Какая мысль скрывается за многократным повтором этого слова?

5) В чем смысл финальной фразы повествования?

2. Прочитайте ранний рассказ М. Горького «Вывод». Докажите, что рассказ во многом является пробой пера начинающего писателя, талант которого еще не окреп. Выявите художественные удачи и серьезные недостатки рассказа, опираясь на предложенные ниже задания.

ВЫВОД

По деревенской улице, среди белых мазанок, с диким во-ем двигается странная процессия.

Идет толпа народа, идет густо, медленно и шумно, — движется, как большая волна, а впереди ее шагает шероховатая лошаденка, понуро опустившая голову. Поднимая одну из передних ног, она так странно встряхивает головой, точно хочет ткнуться шершавой мордой в пыль дороги, а когда она переставляет заднюю ногу, ее круп весь оседает к земле, и кажется, что она сейчас упадет.

К передку телеги привязана веревкой за руки маленькая, совершенно нагая женщина, почти девочка. Она идет как-то странно — боком, ноги ее дрожат, подгибаются, ее голова, в растрепанных темно-русых волосах, поднята кверху и немного откинута назад, глаза широко открыты, смотрят вдаль тупым взглядом, в котором нет ничего человеческого. Все тело ее в синих и багровых пятнах, круглых и продолговатых, левая упругая, девическая грудь рассечена, и из нее сочится кровь. Она образовала красную полосу на животе и ниже по левой ноге до колена, а на голени ее скрывает коричневая короста пыли. Кажется, что с тела этой женщины содрана узкая и длинная лента кожи. И, должно быть, по животу женщины долго били поленом, а может, топтали его ногами в сапогах — живот чудовишно вспух и страшно посинел.

Ноги женщины, стройные и маленькие, еле ступают по серой пыли, весь корпус изгибается, и нельзя понять, почему женщина еще держится на этих ногах, сплошь, как и все ее тело, покрытых синяками, почему она не падает на землю и, вися на руках, не волочится за телегой по теплой земле...

А на телеге стоит высокий мужик, в белой рубаше, в черной смушковой шапке, из-под которой, перерезывая ему

лоб, свесилась прядь ярко-рыжих волос; в одной руке он держит вожжи, в другой — кунт и методически хлещет им раз по спине лошади и раз по телу маленькой женщины, и без того уже добитой до утраты человеческого образа. Глаза рыжего мужика налиты кровью и блещут злым торжеством. Волосы оттеняют их зеленоватый цвет. Засученные по локти рукава рубахи обнажили крепкие руки, густо поросшие рыжей шерстью; рот его открыт, полон острых белых зубов, и порой мужик хрипло вскрикивает:

— Н-ну... ведьма! Гей! Н-ну! Ага! Раз!..

Сзади телеги и женщины, привязанной к ней, валом валит толпа и тоже кричит, воеет, свищет, смеется, улюлюкает, подзадоривает. Бегут мальчишки... Иногда один из них забегаёт вперед и кричит в лицо женщины циничные слова. Взрывы смеха в толпе заглушают все остальные звуки и тонкий свист кнута в воздухе. Идут женщины с возбужденными лицами и сверкающими удовольствием глазами. Идут мужчины, кричат нечто отвратительное тому, что стоит в телеге. Он оборачивается назад к ним и хохочет, широко раскрывая рот. Удар кнутом по телу женщины. Кнут, тонкий и длинный, обвивается около плеча, и вот он захлестнулся под мышкой. Тогда мужик, который бьет, сильно дергает кнут к себе; женщина визгливо вскрикивает и, опрокидываясь назад, падает в пыль спиной. Многие из толпы подскакивают к ней и скрывают ее собой, наклонясь над нею.

Лошадь останавливается, но через минуту она снова идет, а избитая женщина по-прежнему движется за телегой. И жалкая лошадь, медленно шагая, все мотает своей шершавой головой, точно хочет сказать:

«Вот как подло быть скотом! Во всякой мерзости люди заставляют принять участие...»

А небо, южное небо, совершенно чисто, — ни одной тучки, солнце щедро льет жгучие лучи...

.....

Это я написал не выдуманное мною изображение истязания правды — нет, к сожалению, это не выдумка.

1895

1) Древние полагали, что истинно художественное произведение помогает человеку пережить катарсис, т. е. очищение, внутреннее преобразование. Оказывает ли рассказ Горького такое воздействие на читателя?

- 2) Какие традиции русской классики пытался освоить начинающий писатель? Насколько удачной оказалась эта попытка?
- 3) Докажите, что рассказ перегружен деталями и подробностями:
- Выявите нагнетание натуралистических деталей при описании избиваемой женщины. В чем сказались просчеты автора при повторном возвращении к описанию женщины?
 - С помощью каких средств создается образ мужика? Можно ли оценить этот образ как убедительный?
 - Что можно отнести к очевидным неудачам при создании образа лошади?
- 4) Насколько, с вашей точки зрения, художественно оправдано введение реплики от лица лошади?
- 5) С какой целью в финале рассказа дается описание неба? Можно ли считать этот фрагмент текста творческой удачей автора?
- 6) Почему автор счел нужным отделить последнюю фразу от остального повествования отточием? Оправдан ли повтор мысли в финальной фразе?
- 7) Насколько убедительной показалась вам горьковская аллегория?

Материал для работы дома

1. Проанализируйте стихотворение С. А. Есенина, опираясь на предложенные ниже вопросы.

Шел Господь пытать людей в любви,
Выходил Он нищим на кулижку.
Старый дед на пне сухом, в дуброве,
Жамкал деснами зачерствелую пышку.

Увидал дед нищего дорогой,
На тропинке, с клюшкою железной,
И подумал: «Вишь, какой убогой, —
Знать, от голода качается, болезный».

Подошел Господь, скрывая скорбь и муку:
Видно, мол, сердца их не разбудишь...
И сказал старик, протягивая руку:
«На, пожуй... маленько крепче будешь».
1914

1) Докажите, что поэт не стремится вместить в стихотворение весь сюжет встречи крестьянина с Господом. Описание каких событий опущено и почему?

2) Какими средствами поэт пробуждает в читателе чувство сострадания к старику?

3) Почему стихотворение завершается репликой старика? В чем сила именно такого финала?

2. Проанализируйте рассказ А. П. Чехова «Казак» и выполните приведенные ниже задания, сгруппированные с учетом основных направлений целостного анализа эпического произведения.

КАЗАК

Арендатор хутора Низы Максим Торчаков, бердянский мещанин, ехал со своей молодой женой из церкви и вез только что освященный кулич. Солнце еще не всходило, но восток уже румянился, золотился. Было тихо... Перепел кричал свои «пить пойдем! пить пойдем!», да далеко над курганчиком носился коршун, а больше во всей степи не было заметно ни одного живого существа.

Торчаков ехал и думал о том, что нет лучше и веселее праздника, как Христово Воскресенье. Женат он был недавно и теперь справлял с женой первую пасху. На что бы он ни взглянул, о чем бы ни подумал, все представлялось ему светлым, радостным и счастливым. Думал он о своем хозяйстве и находил, что все у него исправно, домашнее убранство такое, что лучше и не надо, всего довольно и все хорошо; глядел он на жену — и она казалась ему красивой, доброй и кроткой. Радовала его и заря на востоке, и молодая травка, и его тряская визгливая бричка, нравился даже коршун, тяжело взмахиавший крыльями. А когда он по пути забежал в кабак закурить папиросу и выпил стаканчик, ему стало еще веселее...

— Сказано, велик день! — говорил он. — Вот и велик! Погоди, Лиза, сейчас солнце начнет играть. Оно каждую пасху играет! И оно тоже радуется, как люди!

— Оно не живое, — заметила жена.

— Да на нем люди есть! — воскликнул Торчаков. — Ей-богу, есть! Мне Иван Степаныч рассказывал — на всех планетах есть люди, на солнце и на месяце! Право... А может, ученые и брешут, нечистый их знает! Постой, никак лошадь стоит! Так и есть!

На полдороге к дому, у Кривой Балочки Торчаков и его жена увидели оседланную лошадь, которая стояла неподвижно и нюхала землю. У самой дороги на кочке сидел рыжий казак и, согнувшись, глядел себе в ноги.

— Христос воскрес! — крикнул ему Максим.

— Воистину воскрес, — ответил казак, не поднимая головы.

— Куда едешь?

— Домой, на льготу.

— Зачем же тут сидишь?

— Да так... захворал... Нет мочи ехать.

— Что ж у тебя болит?

— Весь болю.

— Гм... вот напасть! У людей праздник, а ты хвораешь! Да ты бы в деревню или на постоялый ехал, а что так сидеть?

Казак поднял голову и обвел утомленными, больными глазами Максима, его жену, лошадь.

— Вы это из церкви? — спросил он.

— Из церкви.

— А меня праздник в дороге застал. Не привел бог доехать. Сейчас сесть бы да ехать, а мочи нет... Вы бы, православные, дали мне, проезжему, свяченой пасочки разговеться!

— Пасочки? — спросил Торчаков. — Оно можно, ничего... Постой, сейчас...

Максим быстро пошарил у себя в карманах, взглянул на жену и сказал:

— Нету у меня ножика, отрезать нечем. А ломать-то — не рука, всю паску испортишь. Вот задача! Поищи-ка, нет ли у тебя ножика?

Казак через силу поднялся и пошел к своему седлу за ножом.

— Вот еще что выдумали! — сердито сказала жена Торчакова. — Не дам я тебе паску кромсать! С какими глазами я ее домой порезанную повезу? И видано ль дело — в степи разговляться. Поезжай на деревню к мужикам да там и разговляйся!

Жена взяла из рук мужа кулич, завернутый в белую салфетку, и сказала:

— Не дам! Надо порядок знать. Это не булка, а свяченая паска и грех ее без толку кромсать.

— Ну, казак, не прогневайся! — сказал Торчаков и засмеялся. — Не велит жена! Прощай, путь-дорога!

Максим тронул вожжи, чмокнул, и бричка с шумом покатилась дальше. А жена все еще говорила, что резать кулич, не доехав до дому, — грех и не порядок, что все должно иметь свое место и время. На востоке, крася пушистые облака в разные цвета, засияли первые лучи солнца; послышалась песня жаворонка. Уж не одни, три коршуна, в отдалении

друг от друга, носились над степью. Солнце пригрело чуть-чуть, и в молодой траве закричали кузнечики.

Отъехав больше версты, Торчаков оглянулся и пристально поглядел вдаль.

— Не видать казака... — сказал он. — Экий сердяга, вздумал в дороге хворать! Нет хуже напасти: ехать надо, а мочи нет... Чего доброго, помрет в дороге... Не дали мы ему, Лизавета, паски, а небось и ему надо было дать. Небось и ему разговеться хочется.

Солнце взошло, но играло оно или нет, Торчаков не видел. Всю дорогу до самого дома он молчал, о чем-то думал и не спускал глаз с черного хвоста лошади. Неизвестно отчего, им овладела скука, и от праздничной радости в груди не осталось ничего, как будто ее и не стало.

Приехали домой, христосовались с работниками; Торчаков опять повеселел и стал разговаривать, но как сели разговляться и все взяли по куску свяченого кулича, он невесело поглядел на жену и сказал:

— А нехорошо, Лизавета, что мы не дали тому казаку разговеться.

— Чудной ты, ей-богу! — сказала Лизавета и с удивлением пожалала плечами. — Где ты взял такую моду, чтобы свяченную паску раздавать по дороге? Нешто это булка? Теперь она порезана, на столе лежит, пушай ест, кто хочет, хоть и казак твой! Разве мне жалко?

— Так-то оно так, а жалко мне казака. Ведь он хуже нищего и сироты. В дороге, далеко от дому, хворый...

Торчаков выпил полстакана чаю и уж больше ничего не пил и не ел. Есть ему не хотелось, чай казался невкусным, как трава, и опять стало скучно.

После разговенья легли спать. Когда часа через два Лизавета проснулась, он стоял у окна и глядел во двор.

— Ты уже встал? — спросила жена.

— Не спится что-то... Эх, Лизавета, — вздохнул он, — обидели мы с тобой казака!

— Ты опять с казаком! Дался тебе этот казак. Бог с ним.

— Он царю служил, может, кровь проливал, а мы с ним, как с свиньей обошлись. Надо бы его больного домой привести, покормить, а мы ему даже кусочка хлеба не дали.

— Да, так и дам я тебе паску портить. Да еще свяченную! Ты бы ее с казаком искромсал, а я бы потом дома глазами лупала? Ишь ты какой!

Максим потихоньку от жены пошел в кухню, завернул в салфетку кусок кулича и пяток яиц и пошел в сарай к работникам.

— Кузьма, брось гармонию, — обратился он к одному из них. — Седлай гнедого или Иванчика и езжай поживее к Кривой Балочке. Там больной казак с лошадьёу, так вот отдай ему это. Может, он еще не уехал.

Максим опять повеселел, но, прождав несколько часов Кузьму, не вытерпел, оседлал лошадьёу и поскакал к нему навстречу. Встретил он его у самой Балочки.

— Ну что? Видал казака?

— Нигде нету. Должно, уехал.

— Гм... история!

Торчаков взял у Кузьмы узелок и поскакал дальше. Доехав до деревни, он спросил у мужиков:

— Братцы, не видали ли вы больного казака с лошадьёу? Не проезжал ли тут? Из себя рыжий, худой, на гнедом коне.

Мужики поглядели друг на друга и сказали, что казака они не видели.

— Обратный почтовый ехал, это точно, а чтоб казак или кто другой — такого не было.

Вернулся Максим домой к обеду.

— Сидит у меня этот казак в голове и хоть ты что! — сказал он жене. — Не дает покою. Я все думаю: а что, ежели это Бог нас испытать хотел и ангела или святого какого в виде казака нам навстречу послал. Ведь бывает это. Нехорошо, Лизавета, обидели мы человека!

— Да что ты ко мне с казакoм пристал? — крикнула Лизавета, выходя из терпения. — Пристал, как смола!

— А ты, знаешь, не добрая... — сказал Максим и пристально поглядел ей в лицо.

И он впервые после женитьбы заметил, что его жена не добрая.

— Пушай я не добрая, — крикнула она и сердито стукнула ложкой, — а только не стану я всяким пьяницам свяченую паску раздавать!

— А нешто казак пьяный?

— Пьяный!

— Почем ты знаешь?

— Пьяный!

— Ну, и дура!

Максим, рассердившись, встал из-за стола и начал укорять свою молодую жену, говорил, что она немилосердная и глупая. А она, тоже рассердившись, заплакала и ушла в спальню и крикнула оттуда:

— Чтoб он околел, твой казак! Отстань ты от меня, холера, со своим казаком вонючим, а то я к отцу уеду!

За все время после свадьбы у Торчакова это была первая ссора с женой. До самой вечерни он ходил у себя по двору, все думал о жене, думал с досадой, и она казалась теперь злой, некрасивой. И как нарочно, казак все не выходил из головы, и Максиму мерещились то его больные глаза, то голос, то походка...

— Эх, обидели мы человека! — бормотал он. — Обидели!

Вечером, когда стемнело, ему стало нестерпимо скучно, как никогда не было, — хоть в петлю полезай! От скуки и с досады на жену он напился, как напивался в прежнее время, когда был неженатым. В хмелю бранился скверными словами и кричал жене, что у нее злое, некрасивое лицо и завтра же он прогонит ее к отцу.

Утром на другой день праздника он захотел опохмелиться и опять напился.

С этого и началось расстройство.

Лошади, коровы, овцы и ульи мало-помалу друг за дружкой стали исчезать со двора, долги росли, жена становилась постылой... Все эти напасти, как говорил Максим, произошли оттого, что у него злая, глупая жена, что Бог прогневался на него и на жену... за больного казака. Он все чаще и чаще напивался. Когда был пьян, то сидел дома и шумел, а трезвый ходил по степи и ждал, не встретится ли ему казак...

1887

План анализа рассказа с конкретизирующими вопросами

1. Особенности сюжета.

1) Какова внутренняя логика начала рассказа?

2) Как в первом абзаце писатель отобразил картину безмятежной и прекрасной жизни?

3) Проследите этапы развития действия, вычленив экспозицию, завязку и развязку.

4) Можно ли точно указать кульминационный эпизод рассказа? Свое мнение обоснуйте.

5) Какой эпизод впервые сигнализирует о грядущем неблагополучии?

6) Максим первый замечает больного казака и первый обращается к нему со словами «Христос воскрес!». Принципиально ли это для построения сюжета? Что изменилось бы в идейном содержании рассказа, если бы казак обратился первым?

7) Почему рассказ завершается многоточием?

II. Композиционные особенности.

1) Докажите, что прием антитезы организует повествование рассказа.

2) Как соотносятся начало и финал рассказа?

III. Тематика.

1) Какое развитие получают в рассказе темы семьи, счастья, судьбы, совести, возмездия и др.?

2) Как взаимодействуют темы рассказа?

3) Докажите, что мотив новизны жизни сменяется в рассказе мотивом скуки и однообразия существования.

IV. Проблематика рассказа и комплекс заложенных в нем идей.

1) Какое значение для идеи рассказа имеет первая реплика Максима Торчакова: «Сказано, велик день!»?

2) Как рассказ отвечает на «вечные» вопросы: «Что такое счастье?»; «В чем смысл жизни?»; «Каковы признаки истинной любви?» и др.?

V. Особенности пафоса.

1) Как меняется тон повествования в ходе развития действия?

2) Как точнее определить пафос рассказа: драматический или трагический? Свое мнение обоснуйте.

VI. Система персонажей.

1) Система персонажей рассказа включает трех центральных героев: Максим, его жена Лиза и больной казак. Как соотнесены эти герои в общей проблематике рассказа?

2) С какой целью в рассказе упоминается некий Иван Степаныч, убежденный в том, что «на всех планетах есть люди»?

3) Поиск казака Торчаков сначала поручает работнику Кузьме, который честно и безропотно пытается выполнить это поручение. С какой целью вводится этот эпизод? Как он связан с проблематикой рассказа?

4) В рассказе дважды упоминаются мужики. Найдите эти фрагменты и объясните, как этот собирательный образ помогает глубже понять идею рассказа.

VII. Образы главных героев.

1) Поначалу Максиму Торчакову его жена представлялась «красивой, доброй и кроткой». Как меняются его представления о Лизе к концу рассказа?

2) Есть ли вина Максима в истории с казаком?

3) Обладает ли сам Максим добротой и кротостью? Свое мнение докажите.

4) Почему, отказывая в куличе казаку, Максим «засмеялся»?

5) Почему при очередном упоминании казака Лизавета начинает настаивать на том, что он «пьяница»?

6) Чем отличаются представления о счастье мужа и жены Торчаковых и в чем они совпадают?

7) Возмездие постигает обоих героев рассказа. Заслуживает ли Торчаков такой судьбы?

VIII. Своеобразие художественного времени.

1) Рассказ начинается с описания зарождающегося дня. Основной сюжет вмещается в одни сутки. Докажите, что Торчаков по-разному ощущает течение времени в ходе повествования.

2) Как Чехову удалось в последнем абзаце расширить время до масштабов целой жизни, покотившейся под откос?

IX. Своеобразие художественного пространства.

1) В какие моменты развития сюжета появляются пейзажные зарисовки? Объясните их включение.

2) Почему во второй половине рассказа образ природы исчезает из текста?

3) Докажите, что художественное пространство в рассказе способно сжиматься и расширяться до космических масштабов.

X. Художественная деталь.

1) Проанализируйте эпизод встречи с казаком, выделив художественные детали, позволяющие глубже понять и почувствовать ситуацию.

2) В рассказе постоянно упоминаются птицы: перепел, жаворонки, коршуны. В чем значимость этих упоминаний для идеи рассказа?

3) Образ солнца многократно появляется в рассказе. Каков символический подтекст этого образа?

4) Докажите, что ключевым образом-символом в рассказе является освященный кулич.

XI. Стилистические и языковые особенности.

1) Какие особенности стиля чеховской прозы проявились в рассказе?

2) Докажите, что Торчакову и его жене даны разные речевые характеристики. В чем особенности речи Лизаветы?

3) Проанализируйте три последних абзаца и дайте свое обоснование такого неравномерного деления текста на абзацы.

XII. Смысл названия.

1) Какие варианты названия могли бы быть у рассказа?

2) Почему рассказ получил название «Казак»? На что тем самым делает акцент писатель?

ХІІІ. Авторская позиция.

1) К каким средствам раскрытия авторской позиции обращается писатель?

2) Согласен ли автор с Максимом, полагающим, что «все напасты» в его жизни «произошли оттого, что у него злая, глупая жена»?

ХІV. Жанровое своеобразие.

1) Что позволяет отнести рассказ к психологической прозе?

2) Чем рассказ напоминает притчу?

3. Напишите сочинение на одну из тем:

♦ Идеино-художественное своеобразие рассказа А. П. Чехова «Казак».

♦ Тема милосердия в произведениях И. С. Тургенева «Нищий», С. А. Есенина «Шел Господь пытаться людей в любви...», А. П. Чехова «Казак».

ТЕМА 6

Герменевтика. Интерпретация художественного произведения

Герменевтика — наука о понимании и истолковании смысла текста, учение о принципах его интерпретации. Не случайно происхождение понятия связано с именем Гермеса, божества древнегреческой мифологии, неизменными атрибутами которого были золотые крылатые сандалии и золотой жезл, усыпляющий и пробуждающий людей: Гермес был равно вхож и в мир жизни, и в мир смерти. Как вестник богов Гермес являлся посредником между ними и смертными людьми, а значит, выступал в роли комментатора, интерпретатора высокой воли бессмертных: тайное, сокрытое становилось доступным, внятными. Так проясняется буквальное значение слова «герменевтика» — истолковываю, комментирую, разъясняю, т. е. владею «искусством понимания», толкования текстов. В древности герменевтика помогала уяснить пророчества оракула, позднее — толковать произведения классических поэтов, постигать смысл священных текстов, толковать юридические законы. Особую роль в развитии герменевтики в современном ее понимании сыграли воззрения немецкого философа и филолога Ф. Шлейермахера, который утверждал, что понимать можно только то, что обладает индивидуальностью: душевную жизнь, свою и чу-

жую, художественное произведение, исторический памятник. Философ был убежден, что автор не в полной мере постигает суть своего гениального творения. Интерпретатор текста способен лучше автора проникнуть в сокровенные смыслы произведения, тем самым осуществив в себе акт творчества. Еще более категоричную позицию в этом вопросе занял Ф. Ницше, утверждавший: «Нет фактов, есть только интерпретации фактов».

Легко ли уяснить смысл художественного произведения? Один и тот же текст может по-разному трансформироваться в читательском сознании, порождая различные интерпретации. Вспомним отклики современников А. Н. Островского на пьесу «Гроза». Основная полемика разгорелась вокруг образа главной героини: одни называли ее «безнравственной, бесстыжей женщиной», другие видели в ней «женщину высоких поэтических порывов, но вместе с тем преслабую»; Катерина в осмыслении критиков представала то как «полоумная мечтательница», то как «купеческий Гамлет». И если первая из приведенных точек зрения представляет пример ложной интерпретации, искажающей смысл текста, то другие оценки воспринимаются вполне допустимыми: их можно отстаивать с опорой на саму художественную ткань драмы Островского. В большинстве критических статей по отношению к Катерине звучало слово «жертва». Но какой диапазон смыслов вкладывался в это определение: «жалкая жертва», «невинная жертва», «жертва несчастного брака». И все же ближе к определению сути характера героини оказался Ф. М. Достоевский, назвавший Катерину «жертвой собственной чистоты». Впрочем, в знаменитой статье Н. А. Добролюбова была высказана полярная точка зрения: критик увидел в главной героине протестующую натуру, исполненную силы: для «решительного, цельного» характера Катерины «лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны».

Что же значит «понять произведение» и *в чем заключается особая деятельность читателя-интерпретатора*? Ведь, по мысли известного исследователя литературы В. Ф. Асмуса, «содержание художественного произведения не переходит — как вода, переливающаяся из кувшина в другой, — из произведения в голову читателя». В литературоведении прозвучал не один вариант ответа на этот фундаментальный вопрос.

А. А. Потенбня был убежден в том, что идею произведения выявляет не автор, а читатель. Автор, создавая художественный образ, который всегда многозначен, дает лишь толчок, импульс, пробуждающий творческую энергию читателя. «Внутренняя форма слова, произнесенного говорящим, дает направление мысли слушающего, но она только возбуждает этого последнего, дает только способ развития в нем значений, не назначая пределов его пониманию слова. Слово одинаково принадлежит и говорящему и слушающему... Только в силу того, что содержание слова способно расти, слово может быть средством понимания другого. <...> Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства. Поэтому содержание этого последнего (когда оно уже окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих. Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом. И читатель может гораздо лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном содержании. <...> Заслуга художника не в том минимуме содержания, которое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание». Но как удержаться от читательского произвола, от субъективной односторонности в трактовке произведения, как не попать волю самого автора, не оттеснить его на второй план?

Идею смысловой неопределенности художественного произведения оспаривал А. П. Скафтымов, который был убежден в доступности содержания художественного произведения научному знанию: только само произведение может за себя говорить. По мысли ученого, «читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путям». «Изменчивость интерпретаций свидетельствует о различной степени совершенства постижения» произведения. Иными словами, «хороший читатель» — тот, кто умеет «отдать себя автору».

До некоторой степени примирить эти два взгляда на вопрос о взаимодействии автора и читателя удалось М. М. Бахтину, убедительно показавшему, что глубокое понимание

произведения невозможно без диалога между автором и читателем: «активность познающего сочетается с активностью открывающегося (диалогичность); умение познать с умением выразить себя».

Герменевтика как раз и учит рассматривать произведение с двух сторон: с точки зрения авторского замысла и с позиции читателя, воспринимающего произведение. Понимание текста связано с единством двух процессов: живое восприятие произведения (интуитивное постижение целого) и его интерпретация (аналитическая работа по объяснению, истолкованию текста). Учение о понимании содействует научности истолкования текстов, указывает на опасность выхода за диапазон достоверных интерпретаций, учитывающих и волю автора, и культурную традицию. При этом за читателем всегда остается разумное право на субъективное восприятие текста, тем более что в задачу художника часто входит не столько разрешение проблемы, сколько возбуждение сомнений, поощрение активности читательской мысли в поисках ответов на извечные вопросы. В. Ф. Асмус отмечал, что содержание художественного произведения «воспроизводится, воссоздается самим читателем — по ориентирам, данным в самом произведении, но с конечным результатом, определяемым умственной, душевной, духовной деятельностью читателя». Чтение — это особый творческий труд, заключающийся в своеобразном переводе произведения с языка автора на язык читателя, труд, связанный с преобразованием текста во имя постижения его сокровенного смысла. В одном случае такой «перевод» может исказить суть творения, в другом — содействовать выявлению смысла произведения, который далеко не всегда лежит на поверхности, напротив, скрывается в глубинных слоях подтекста произведения. А. А. Ахматова в своем позднем стихотворении «Надпись на книге» (1959) выражает уверенность в неизбежности встречи со «своим» читателем:

Я притворюсь беззвучною зимой
И вечные навек захлопну двери,
И все-таки узнают голос мой,
И все-таки ему поверят.

Вопросы и задания

1. Л. Н. Толстой утверждал: «правильное» прочтение невозможно, т. е. любая интерпретация всегда подразумевает трансформацию текста.

Возможно ли, с вашей точки зрения, абсолютно точное, адекватное авторскому замыслу истолкование текста, «правильное» его прочтение?

2. В каком случае читателя можно назвать творцом и соавтором?

3. Как соотносится индивидуальное «я» исследователя и смысл произведения, вложенный в него автором?

4. Прокомментируйте суждение известного литературоведа Г. Н. Поспелова об основах закономерностей развития критики и ее творческой стороны: «Критика, рассматривая произведения своей эпохи, оценивая их в свете интересов и идеалов различных кругов современной им общественности, в значительной мере создает тем самым ту идейно-художественную атмосферу, в которой возникают эти произведения, на которую ориентируются так или иначе ее авторы».

5. Проанализируйте рассказ В. М. Гаршина «Attalea princeps», выполнив предложенные ниже задания.

ATTALEA PRINCEPS

В одном большом городе был ботанический сад, а в этом саду — огромная оранжерея из железа и стекла. Она была очень красива: стройные витые колонны поддерживали все здание; на них опирались легкие узорчатые арки, переплетенные между собою целой паутиной железных рам, в которые были вставлены стекла. Особенно хороша была оранжерея, когда солнце заходило и освещало ее красным светом. Тогда она вся горела, красные отблески играли и переливались, точно в огромном, мелко отшлифованном драгоценном камне.

Сквозь толстые прозрачные стекла виднелись заключенные растения. Несмотря на величину оранжереи, им было в ней тесно. Корни переплелись между собою и отнимали друг у друга влагу и пищу. Ветви дерев мешались с огромными листьями пальм, гнули и ломали их и сами, налегая на железные рамы, гнулись и ломались. Садовники постоянно обрезают ветви, подвязывали проволоками листья, чтобы они не могли расти, куда хотят, но это плохо помогало. Для растений нужен был широкий простор, родной край и свобода. Они были уроженцы жарких стран, нежные, роскошные создания; они помнили свою родину и тосковали о ней. Как ни прозрачна стеклянная крыша, но она не ясное небо. Иногда, зимой, стекла обмерзали; тогда в оранжерее становилось совсем темно. Гудел ветер, бил в рамы и заставлял их дрожать. Крыша покрывалась наметенным снегом. Растения стояли и слушали вой ветра и вспоминали иной ветер, теплый, влажный, дававший им жизнь и здоровье. И им хоте-

лось вновь почувствовать его веянье, хотелось, чтобы он покачал их ветвями, поиграл их листьями. Но в оранжерее воздух был неподвижен; разве только иногда зимняя буря выбивала стекло, и резкая, холодная струя, полная инея, влетала под свод. Куда попадала эта струя, там листья бледнели, съезживались и увядали.

Но стекла вставляли очень скоро. Ботаническим садом управлял отличный ученый директор и не допускал никакого беспорядка, несмотря на то, что большую часть своего времени проводил в занятиях с микроскопом в особой стеклянной будочке, устроенной в главной оранжерее.

Была между растениями одна пальма, выше всех и красивее всех. Директор, сидевший в будочке, называл ее по-латыни *Attalea*. Но это имя не было ее родным именем: его придумали ботаники. Родного имени ботаники не знали, и оно не было написано сажей на белой дощечке, прибитой к стволу пальмы. Раз пришел в ботанический сад приезжий из той жаркой страны, где выросла пальма; когда он увидел ее, то улыбнулся, потому что она напомнила ему родину.

— А! — сказал он, — я знаю это дерево. — И он назвал его родным именем.

— Извините, — крикнул ему из своей будочки директор, в это время внимательно разрезывавший бритвою какой-то стебелек, — вы ошибаетесь. Такого дерева, какое вы изволили сказать, не существует. Это — *Attalea princeps*, родом из Бразилии.

— О да, — сказал бразильянец, — я вполне верю вам, что ботаники называют ее *Attalea*, но у нее есть и родное, настоящее имя.

— Настоящее имя есть то, которое дается наукой, — сухо сказал ботаник и запер дверь своей будочки, чтобы ему не мешали люди, не понимавшие даже того, что уж если что-нибудь сказал человек науки, так нужно молчать и слушаться.

А бразильянец долго стоял и смотрел на дерево, и ему становилось все грустнее и грустнее. Вспомнил он свою родину, ее солнце и небо, ее роскошные леса с чудными зверями и птицами, ее пустыни, ее чудные южные ночи. И вспомнил еще, что нигде он не бывал счастлив, кроме родного края, а он объехал весь свет. Он коснулся рукою пальмы, как будто бы прощаясь с нею, и ушел из сада, а на другой день уже ехал на пароходе домой.

А пальма осталась. Ей теперь стало еще тяжелее, хотя и до этого случая было очень тяжело. Она была совсем одна. На пять сажен возвышалась она над верхушками всех других растений, и эти другие растения не любили ее, завидовали ей и считали гордою. Этот рост доставлял ей только одно горе; кроме того, что все были вместе, а она была одна, она лучше всех помнила свое родное небо и больше всех тосковала о нем, потому что ближе всех была к тому, что заменяло им его: к гадкой стеклянной крыше. Сквозь нее ей виднелось иногда что-то голубое; то было небо, хоть и чужое и бледное, но все-таки настоящее голубое небо. И когда растения болтали между собою, *Attalea* всегда молчала, тосковала и думала только о том, как хорошо было бы постоять даже и под этим бледненьким небом.

— Скажите, пожалуйста, скоро ли нас будут поливать? — спросила саговая пальма, очень любившая сырость. — Я, право, кажется, засохну сегодня.

— Меня удивляют ваши слова, соседушка, — сказал пузатый кактус. — Неужели вам мало того огромного количества воды, которое на вас выливают каждый день? Посмотрите на меня: мне дают очень мало влаги, а я все-таки свеж и сочен.

— Мы не привыкли быть чересчур бережливыми, — отвечала саговая пальма. — Мы не можем расти на такой сухой и дрянной почве, как какие-нибудь кактусы. Мы не привыкли жить как-нибудь. И кроме всего этого, скажу вам еще, что вас не просят делать замечания.

Сказав это, саговая пальма обиделась и замолчала.

— Что касается меня, — вмешалась корица, — то я почти довольна своим положением. Правда, здесь скучновато, но уж я, по крайней мере, уверена, что меня никто не обдерет.

— Но ведь не всех же нас обдирали, — сказал древовидный папоротник. — Конечно, многим может показаться раем и эта тюрьма после жалкого существования, которое они вели на воле.

Тут корица, забыв, что ее обдирали, оскорбилась и начала спорить. Некоторые растения вступились за нее, некоторые за папоротник, и началась горячая перебранка. Если бы они могли двигаться, то непременно бы подрались.

— Зачем вы ссоритесь? — сказала *Attalea*. — Разве вы можете себе этим? Вы только увеличиваете свое несчастье злобою и раздражением. Лучше оставьте ваши споры и подумайте о деле. Послушайте меня: растите выше и шире, рас-

кидывайте ветви, напирайте на рамы и стекла, наша оранжерея рассыплется в куски, и мы выйдем на свободу. Если одна какая-нибудь ветка упрется в стекло, то, конечно, ее отрежут, но что сделают с сотней сильных и смелых стволов? Нужно только работать дружнее, и победа за нами.

Сначала никто не возражал пальме: все молчали и не знали, что сказать. Наконец саговая пальма решилась.

— Все это глупости, — заявила она.

— Глупости! Глупости! — заговорили деревья, и все разом начали доказывать Attale'e, что она предлагает ужасный вздор. — Несбыточная мечта! — кричали они, — вздор, нелепость! Рамы прочны, и мы никогда не сломаем их, да если бы и сломали, так что ж такое? Придут люди с ножами и с топорами, отрубят ветви, заделают рамы, и все пойдет по-старому. Только и будет, что отрежут от нас целые куски...

— Ну, как хотите! — отвечала Attalea. — Теперь я знаю, что мне делать. Я оставлю вас в покое: живите, как хотите, ворчите друг на друга, спорьте из-за подачек воды и оставайтесь вечно под стеклянным колпаком. Я и одна найду себе дорогу. Я хочу видеть небо и солнце не сквозь эти решетки и стекла, — и я увижу!

И пальма гордо смотрела зеленой вершиной на лес товарищей, раскинутый под нею. Никто из них не смел ничего сказать ей, только саговая пальма тихо сказала соседке цикаде:

— Ну, посмотрим, посмотрим, как тебе отрежут твою большую башку, чтобы ты не очень зазнавалась, гордячка!

Остальные хоть и молчали, но все-таки сердились на Attale'ю за ее гордые слова. Только одна маленькая травка не сердилась на пальму и не обиделась ее речами. Это была самая жалкая и презренная травка из всех растений оранжереи: рыхлая, бледненькая, ползучая, с вялыми толстенькими листьями. В ней не было ничего замечательного, и она употреблялась в оранжерее только для того, чтобы закрывать голую землю. Она обвила собою подножие большой пальмы, слушала ее, и ей казалось, что Attalea права. Она не знала южной природы, но тоже любила воздух и свободу. Оранжерея и для нее была тюрьмой. «Если я, ничтожная, вялая травка, так страдаю без своего серенького неба, без бледного солнца и холодного дождя, то что должно испытывать в неволе это прекрасное и могучее дерево!» — так думала она и нежно обвивалась около пальмы и ласкалась к ней. «Зачем я не большое дерево? Я послушалась бы совета. Мы росли бы

вместе и вместе вышли бы на свободу. Тогда и остальные увидели бы, что *Attalea* права».

Но она была не большое дерево, а только маленькая и вялая травка. Она могла только еще нежнее обвиться около ствола *Attalea*'и и прошептать ей свою любовь и желание счастья в попытке.

— Конечно, у нас вовсе не так тепло, небо не так чисто, дожди не так роскошны, как в вашей стране, но все-таки и у нас есть и небо, и солнце, и ветер. У нас нет таких пышных растений, как вы и ваши товарищи, с такими огромными листьями и прекрасными цветами, но и у нас растут очень хорошие деревья: сосны, ели и березы. Я — маленькая травка и никогда не доберусь до свободы, но ведь вы так велики и сильны! Ваш ствол тверд, и вам уже недолго осталось расти до стеклянной крыши. Вы пробьете ее и выйдете на божий свет. Тогда вы расскажете мне, все ли там так же прекрасно, как было. Я буду довольна и этим.

— Отчего же, маленькая травка, ты не хочешь выйти вместе со мною? Мой ствол тверд и крепок; опирайся на него, ползи по мне. Мне ничего не значит снести тебя.

— Нет уж, куда мне! Посмотрите, какая я вялая и слабая: я не могу приподнять даже одной своей веточки. Нет, я вам не товарищ. Растите, будьте счастливы. Только прошу вас, когда выйдете на свободу, вспоминайте иногда своего маленького друга!

Тогда пальма принялась расти. И прежде посетители оранжереи удивлялись ее огромному росту, а она становилась с каждым месяцем выше и выше. Директор ботанического сада приписывал такой быстрый рост хорошему уходу и гордился знанием, с каким он устроил оранжерею и вел свое дело.

— Да-с, взгляните-ка на *Attalea princeps*, — говорил он. — Такие рослые экземпляры редко встречаются и в Бразилии. Мы приложили все наше знание, чтобы растения развивались в теплице совершенно так же свободно, как и на воле, и, мне кажется, достигли некоторого успеха.

При этом он с довольным видом похлопывал твердое дерево своею тростью, и удары звонко раздавались по оранжерее. Листья пальмы вздрагивали от этих ударов. О, если бы она могла стонать, какой вопль гнева услышал бы директор!

«Он воображает, что я расту для его удовольствия, — думала *Attalea*. — Пусть воображает!»

И она росла, тратя все соки только на то, чтобы вытянуться, и лишая их свои корни и листья. Иногда ей казалось, что расстояние до свода не уменьшается. Тогда она напрягала все силы. Рамы становились все ближе и ближе, и наконец молодой лист коснулся холодного стекла и железа.

— Смотрите, смотрите, — заговорили растения, — куда она забралась! Неужели решится?

— Как она страшно выросла, — сказал древовидный папоротник.

— Что ж, что выросла! Эка невидаль! Вот если б она сумела растолстеть так, как я, — сказала толстая цикада, со стволом, похожим на бочку. — И чего тянется? Все равно ничего не сделает. Решетки прочны, и стекла толсты.

Прошел еще месяц. Attalea подымалась. Наконец она плотно уперлась в рамы. Расти дальше было некуда. Тогда ствол начал сгибаться. Его листовенная вершина скомкалась, холодные прутья рамы впились в нежные молодые листья, перерезали и изуродовали их, но дерево было упрямо, не жалело листьев, несмотря ни на что давило на решетки, и решетки уже подавались, хотя были сделаны из крепкого железа.

Маленькая травка следила за борьбой и замирала от волнения.

— Скажите мне, неужели вам не больно? Если рамы уж так прочны, не лучше ли отступить? — спросила она пальму.

— Больно? Что значит больно, когда я *хочу* выйти на свободу. Не ты ли сама ободряла меня? — ответила пальма.

— Да, я ободряла, но я не знала, что это так трудно. Мне жаль вас. Вы так страдаете.

— Молчи, слабое растение! Не жалея меня! Я умру или освобожусь!

И в эту минуту раздался звонкий удар. Лопнула толстая железная полоса. Посыпались и зазвенели осколки стекла. Один из них ударил в шляпу директора, выходявшего из оранжереи.

— Что это такое? — вскрикнул он, вздрогнув, увидя летящие по воздуху куски стекла. Он отбежал от оранжереи и посмотрел на крышу. Над стеклянным сводом гордо высилась выпрямившаяся зеленая корона пальмы.

«Только-то? — думала она. — И это все, из-за чего я томилась и страдала так долго? И этого-то достигнуть было для меня высочайшею целью?»

Была глубокая осень, когда Attalea выпрямила свою вершину в пробитое отверстие. Моросил мелкий дождик пополам со снегом; ветер низко гнал серые клочковатые тучи. Ей казалось, что они охватывают ее. Деревья уже оголились и представлялись какими-то безобразными мертвецами. Только на соснах да на елях стояли темно-зеленые хвои. Угрюмо смотрели деревья на пальму. «Замерзнешь! — как будто говорили они ей. — Ты не знаешь, что такое мороз. Ты не умеешь терпеть. Зачем ты вышла из своей теплицы?»

И Attalea поняла, что для нее все было кончено. Она застывала. Вернуться снова под крышу? Но она уже не могла вернуться. Она должна была стоять на холодном ветре, чувствовать его порывы и острое прикосновение снежинок, смотреть на грязное небо, на нищую природу, на грязный задний двор ботанического сада, на скучный огромный город, видневшийся в тумане, и ждать, пока люди там внизу, в теплице, не решат, что делать с нею.

Директор приказал спилить дерево. «Можно бы надстроить над нею особенный колпак, — сказал он, — но надолго ли это? Она опять вырастет и все сломает. И притом это будет стоить чересчур дорого. Спилить ее».

Пальму привязали канатами, чтобы, падая, она не разбила стен оранжереи, и низко, у самого корня, перепилили ее. Маленькая травка, обвивавшая ствол дерева, не хотела расстаться с своим другом и тоже попала под пилу. Когда пальму вытащили из оранжереи, на отрезе оставшегося пня валялись разможенные пилою, истерзанные стебельки и листья.

— Вырвать эту дрянь и выбросить, — сказал директор. — Она уже пожелтела, да и пила очень испортила ее. Посадить здесь что-нибудь новое.

Один из садовников ловким ударом заступа вырвал целую охапку травы. Он бросил ее в корзину, вынес и выбросил на задний двор, прямо на мертвую пальму, лежавшую в грязи и уже полузасыпанную снегом.

1879

1) Почему заглавием рассказа стало латинское название пальмы, с которым она не хотела примириться?

2) В первом абзаце при описании оранжереи автор делает акцент на ее красоту. Как трансформируется этот образ на протяжении рассказа? Какова его символика?

3) Укажите способы проявления авторской позиции во втором абзаце.

4) Докажите, что контраст является важнейшим композиционным приемом построения рассказа.

5) Докажите, что «стеклянная будочка» директора многократно упоминается в рассказе. Какой смысл заключается в устойчивом повторе этой детали?

6) Какие ценности являются наиболее важными для директора оранжереи?

7) Растения оранжереи упрекали пальму в гордости. Можно ли считать их упреки справедливыми?

8) Какие жизненные установки и ценности выявляются в диалогах растений?

9) Идея пальмы разрушить оранжерею и добиться свободы была названа растениями «несбыточной мечтой», «вздором» и «нелепостью». Есть ли справедливость в такой оценке?

10) Какими средствами создается образ маленькой травки? Почему автор выбирает эпитет «презренная»?

11) Что побуждает маленькую травку последовать за пальмой?

12) Как в рассказе представлена тема счастья? Каким образом вопрос о счастье сопрягается с авторским размышлением о цели жизни и средствах ее достижения?

13) Какой эпизод рассказа является кульминационным? Как меняется настроение на этом этапе развития сюжета?

14) С какой целью в рассказе дважды звучит приказ директора спилить пальму?

15) Кто оказывается сильнее: маленькая травка или гордая пальма?

16) Был ли смысл в стремлении пальмы к поставленной цели? Предложите несколько возможных интерпретаций финала рассказа.

17) Напишите сочинение на одну из тем:

- ♦ Проблема счастья в рассказе М. В. Гаршина «Attalea princeps».
- ♦ Символический подтекст рассказа М. В. Гаршина «Attalea princeps».
- ♦ Рассказ М. В. Гаршина «Attalea princeps» и поэма М. Ю. Лермонтова «Мцыри»: опыт сопоставления.

Материал для работы дома

1. В статье «Что такое художественность» И. А. Ильин предлагает свое понимание плодотворной и действенной литературно-художественной критики. Прокомментируйте изложенную ниже позицию философа.

Судить об искусстве, по мнению Ильина, можно и должно, но для обретения этого права, необходимо соблюдать определенные требования. «Ответственный критик обязан *обосновывать каждое свое сужде-*

ние, каждое критическое слово, каждое одобрение и неодобрение». Для достижения подобного уровня «ответственности» необходимо, с точки зрения философа, соблюдение другого постулата: «Художественная критика требует *целостного вхождения* в самое произведение искусства. Надо *забыть себя* и *уйти в него*. Надо дать художнику выжечь его произведение в моей душе, вроде того, как выжигают по дереву». Ильин не требует от критика полного проникновения в авторский замысел, его задача сложнее: поправ свою гордыню, позволить художнику проникнуть в сознание исследователя и утвердиться там, в пространстве *его* внутреннего мира, преобразовавшись в *его* ощущение. Только такое неравноправное слияние двух элементов, превалирующей инициативы художника и подчиняющейся, податливой и открытой души критика, способно породить настоящее понимание произведения искусства. «Все, что он носил, вынашивая в себе; весь его художественный замысел и помысел; и все образцы, в которые он уложил эту свою *художественную медитацию*; и все *внешнее тело* его произведения, — слышимые звуки и слова, видимые линии, краски, плоскости, массы, — все должно быть воспринято моим духом, состояться в нем; словом — развернуться во мне, в пространствах моего духовного внимания».

2. Прочитайте рассказ М. В. Гаршина «Красный цветок» и выполните предложенные ниже задания.

КРАСНЫЙ ЦВЕТОК

Памяти Ивана Сергеевича Тургенева

I

— Именем его императорского величества, государя императора Петра Первого, объявляю ревизию сему сумасшедшему дому!

Эти слова были сказаны громким, резким, звенящим голосом. Писарь больницы, записывавший больного в большую истрепанную книгу на залитом чернилами столе, не удержался от улыбки. Но двое молодых людей, сопровождавшие больного, не смеялись: они едва держались на ногах после двух суток, проведенных без сна, наедине с безумным, которого они только что привезли по железной дороге. На предпоследней станции припадок бешенства усилился; где-то достали сумасшедшую рубаху и, позвав кондукторов и

жандарма, надели на больного. Так привезли его в город, так доставили и в больницу.

Он был страшен. Сверх изорванного во время припадка в ключья серого платья куртка из грубой парусины с широким вырезом обтягивала его стан; длинные рукава прижимали его руки к груди накрест и были завязаны сзади. Воспаленные, широко раскрытые глаза (он не спал десять суток) горели неподвижным горячим блеском; нервная судорога подергивала край нижней губы; спутанные курчавые волосы падали гривой на лоб; он быстрыми тяжелыми шагами ходил из угла в угол конторы, пытливо осматривая старые шкапы с бумагами и клеенчатые стулья и изредка взглядывая на своих спутников.

— Сведите его в отделение. Направо.

— Я знаю, знаю. Я был уже здесь с вами в прошлом году. Мы осматривали больницу. Я все знаю, и меня будет трудно обмануть, — сказал больной.

Он повернулся к двери. Сторож растворил ее перед ним; тою же быстрою, тяжелою и решительною походкою, высоко подняв безумную голову, он вышел из конторы и почти бегом пошел направо, в отделение душевнобольных. Провожавшие едва успевали идти за ним.

— Позвони. Я не могу. Вы связали мне руки.

Швейцар отворил двери, и путники вступили в больницу.

Это было большое каменное здание старинной казенной постройки. Два больших зала, один — столовая, другой — общее помещение для спокойных больных, широкий коридор со стеклянною дверью, выходявшею в сад с цветником, и десятка два отдельных комнат, где жили больные, занимали нижний этаж; тут же были устроены две темные комнаты, одна обитая тюфяками, другая досками, в которые сажали буйных, и огромная мрачная комната со сводами — ванная. Верхний этаж занимали женщины. Нестройный шум, прерываемый завываниями и воплями, несся оттуда. Больница была устроена на восемьдесят человек, но так как она одна служила на несколько окрестных губерний, то в ней помещалось до трехсот. В небольших каморках было по четыре и по пяти кроватей; зимой, когда больных не выпускали в сад и все окна за железными решетками бывали наглухо заперты, в больнице становилось невыносимо душно.

Нового больного отвели в комнату, где помещались ванны. И на здорового человека она могла произвести тяжелое

впечатление, а на расстроенное, возбужденное воображение действовала тем более тяжело. Это была большая комната со сводами, с липким каменным полом, освещенная одним, сделанным в углу, окном; стены и своды были выкрашены темно-красною масляною краскою; в почерневшем от грязи полу, в уровень с ним, были вделаны две каменные ванны, как две овальные, наполненные водою ямы. Огромная медная печь с цилиндрическим котлом для нагревания воды и целой системой медных трубок и кранов занимала угол против окна; все носило необыкновенно мрачный и фантастический для расстроенной головы характер, и заведовавший ванными сторож, толстый, вечно молчавший хохол, своею мрачною физиономиею увеличивал впечатление.

И когда больного привели в эту страшную комнату, чтобы сделать ему ванну и, согласно с системой лечения главного доктора больницы, наложить ему на затылок большую мушку, он пришел в ужас и ярость. Нелепые мысли, одна чудовищнее другой, завертелись в его голове. Что это? Инквизиция? Место тайной казни, где враги его решили покончить с ним? Может быть, самый ад? Ему пришло наконец в голову, что это какое-то испытание. Его раздели, несмотря на отчаянное сопротивление. С удвоенною от болезни силою он легко вырывался из рук нескольких сторожей, так что они падали на пол; наконец четверо повалили его и, схватив за руки и за ноги, опустили в теплую воду. Она показалась ему кипятком, и в безумной голове мелькнула бессвязная отрывочная мысль об испытании кипятком и каленым железом. Захлебываясь водою и судорожно барахтаясь руками и ногами, за которые его крепко держали сторожа, он, задыхаясь, выкрикивал бессвязную речь, о которой невозможно иметь представления, не слышав ее на самом деле. Тут были и молитвы и проклятия. Он кричал, пока не выбился из сил, и наконец тихо, с горячими слезами, проговорил фразу, совершенно не вязавшуюся с предыдущей речью:

— Святой великомученик Георгий! В руки твои предаю тело мое. А дух — нет, о нет!..

Сторожа все еще держали его, хотя он и успокоился. Теплая ванна и пузырь со льдом, положенный на голову, произвели свое действие. Но когда его, почти бесчувственного, вынули из воды и посадили на табурет, чтобы поставить мушку, остаток сил и безумные мысли снова точно взорвало.

— За что? За что? — кричал он. — Я никому не хотел зла. За что убивать меня? О-о-о! О Господи! О вы, мучимые раньше меня! Вас молю, избавьте...

Жгучее прикосновение к затылку заставило его отчаянно биться. Прислуга не могла с ним справиться и не знала, что делать.

— Ничего не поделаешь, — сказал производивший операцию солдат. — Нужно стереть.

Эти простые слова привели больного в содрогание. «Стереть!.. Что стереть? Кого стереть? Меня!» — подумал он и в смертельном ужасе закрыл глаза. Солдат взял за два конца грубое полотенце и, сильно нажимая, быстро провел им по затылку, сорвав с него и мушку и верхний слой кожи и оставив обнаженную красную ссадину. Боль от этой операции, невыносимая и для спокойного и здорового человека, показала больному концом всего. Он отчаянно рванулся всем телом, вырвался из рук сторожей, и его нагое тело покатилося по каменным плитам. Он думал, что ему отрубили голову. Он хотел крикнуть и не мог. Его отнесли на койку в беспмятстве, которое перешло в глубокий, мертвый и долгий сон.

II

Он очнулся ночью. Все было тихо; из соседней большой комнаты слышалось дыхание спящих больных. Где-то далеко монотонным, странным голосом разговаривал сам с собою больной, посаженный на ночь в темную комнату, да сверху, из женского отделения, хриплый контральто пел какую-то дикую песню. Больной прислушивался к этим звукам. Он чувствовал страшную слабость и разбитость во всех членах; шея его сильно болела.

— Где я? Что со мной? — пришло ему в голову. И вдруг с необыкновенною яркостью ему представился последний месяц его жизни, и он понял, что он болен и чем болен. Ряд нелепых мыслей, слов и поступков вспомнился ему, заставляя содрогаться всем существом.

— Но это кончено, слава богу, это кончено! — прошептал он и снова уснул.

Открытое окно с железными решетками выходило в маленький закоулок между большими зданиями и каменной оградой; в этот закоулок никто никогда не заходил, и он весь густо зарос каким-то диким кустарником и сиренью, пышно цветшею в то время года... За кустами, прямо против окна,

темнела высокая ограда, высокие верхушки деревьев большого сада, облитые и проникнутые лунным светом, глядели из-за нее. Справа подымалось белое здание больницы с освещенными изнутри окнами с железными решетками; слева — белая, яркая от луны, глухая стена мертвецкой. Лунный свет падал сквозь решетку окна вовнутрь комнаты, на пол, и освещал часть постели и измученное, бледное лицо больного с закрытыми глазами; теперь в нем не было ничего безумного. Это был глубокий, тяжелый сон измученного человека, без сновидений, без малейшего движения и почти без дыхания. На несколько мгновений он проснулся в полной памяти, как будто бы здоровым, затем чтобы утром встать с постели прежним безумцем.

III

— Как вы себя чувствуете? — спросил его на другой день доктор.

Больной, только что проснувшись, еще лежал под одеялом.

— Отлично! — отвечал он, вскакивая, надевая туфли и хватаясь за халат. — Прекрасно! только одно: вот!

Он показал себе на затылок.

— Я не могу повернуть шеи без боли. Но это ничего. Все хорошо, если его понимаешь; а я понимаю.

— Вы знаете, где вы?

— Конечно, доктор! Я в сумасшедшем доме. Но ведь, если понимаешь, это решительно все равно. Решительно все равно.

Доктор пристально смотрел ему в глаза. Его красивое холеное лицо с превосходно расчесанной золотистой бородой и спокойными голубыми глазами, смотревшими сквозь золотые очки, было неподвижно и непроницаемо. Он наблюдал.

— Что вы так пристально смотрите на меня? Вы не прочтете того, что у меня в душе, — продолжал больной, — а я ясно читаю в вашей! Зачем вы делаете зло? Зачем вы собрали эту толпу несчастных и держите ее здесь? Мне все равно: я все понимаю и спокоен; но они? К чему эти мученья? Человеку, который достиг того, что в душе его есть великая мысль, общая мысль, ему все равно, где жить, что чувствовать. Даже жить и не жить... Ведь так?

— Может быть, — отвечал доктор, садясь на стул в углу комнаты так, чтобы видеть больного, который быстро ходил

из угла в угол, шлепая огромными туфлями конской кожи и размахивая лапами халата из бумажной материи с широкими красными полосами и крупными цветами. Сопровождавшие доктора фельдшер и надзиратель продолжали стоять на вытяжку у дверей.

— И у меня она есть! — воскликнул больной. — И когда я нашел ее, я почувствовал себя переродившимся. Чувства стали острее, мозг работает, как никогда. Что прежде достигалось длинным путем умозаключений и догадок, теперь я познаю интуитивно. Я достиг реально того, что выработано философией. Я переживаю самим собою великие идеи о том, что пространство и время — суть фикции. Я живу во всех веках. Я живу без пространства, везде или нигде, как хотите. И поэтому мне все равно, держите ли вы меня здесь или отпустите на волю, свободен я или связан. Я заметил, что тут есть еще несколько таких же. Но для остальной толпы такое положение ужасно. Зачем вы не освободите их? Кому нужно...

— Вы сказали, — перебил его доктор, — что вы живете вне времени и пространства. Однако нельзя не согласиться, что мы с вами в этой комнате и что теперь, — доктор вынул часы, — половина одиннадцатого, 6-го мая 18** года. Что вы думаете об этом?

— Ничего. Мне все равно, где ни быть и когда ни жить. Если *мне* все равно, не значит ли это, что я везде и всегда?

Доктор усмехнулся.

— Редкая логика, — сказал он, вставая. — Пожалуй, вы правы. До свидания. Не хотите ли вы сигарку?

— Благодарю вас. — Он остановился, взял сигару и нервно откусил ее кончик. — Это помогает думать, — сказал он. — Это мир, микрокосм. На одном конце щелочи, на другом — кислоты... Таково равновесие и мира, в котором нейтрализуются противоположные начала. Прощайте, доктор!

Доктор отправился дальше. Большая часть больных ожидала его, вытянувшись у своих коек. Никакое начальство не пользуется таким почетом от своих подчиненных, каким доктор-психиатр от своих помешанных.

А больной, оставшись один, продолжал порывисто ходить из угла в угол камеры. Ему принесли чай; он, не присаживаясь, в два приема опорожнил большую кружку и почти в одно мгновение съел большой кусок белого хлеба. Потом он

вышел из комнаты и несколько часов, не останавливаясь, ходил своею быстрою и тяжелой походкой из конца в конец всего здания. День был дождливый, и больных не выпускали в сад. Когда фельдшер стал искать нового больного, ему указали на конец коридора; он стоял здесь, прильнувши лицом к стеклу стеклянной садовой двери, и пристально смотрел на цветник. Его внимание привлек необыкновенно яркий алый цветок, один из видов мака.

— Пожалуйста взвесьтесь, — сказал фельдшер, трогая его за плечо.

И когда тот повернулся к нему лицом, он чуть не отшатнулся в испуге: столько дикой злобы и ненависти горело в безумных глазах. Но увидав фельдшера, он тотчас же переменил выражение лица и послушно пошел за ним, не сказав ни одного слова, как будто погруженный в глубокую думу. Они прошли в докторский кабинет; больной сам встал на платформу небольших десятичных весов; фельдшер, свесив его, отметил в книге против его имени 109 фунтов. На другой день было 107, на третий 106.

— Если так пойдет дальше, он не выживет, — сказал доктор и приказал кормить его как можно лучше.

Но, несмотря на это и на необыкновенный аппетит больного, он худел с каждым днем, и фельдшер каждый день записывал в книгу все меньшее и меньшее число фунтов. Больной почти не спал и целые дни проводил в непрерывном движении.

IV

Он сознавал, что он в сумасшедшем доме; он сознавал даже, что он болен. Иногда, как в первую ночь, он просыпался среди тишины после целого дня буйного движения, чувствуя ломоту во всех членах и страшную тяжесть в голове, но в полном сознании. Может быть, отсутствие впечатлений в ночной тишине и полусвете, может быть, слабая работа мозга только что проснувшегося человека делали то, что в такие минуты он ясно понимал свое положение и был как будто бы здоров. Но наступал день; вместе со светом и пробуждением жизни в больнице его снова волною охватывали впечатления; больной мозг не мог справиться с ними, и он снова был безумным. Его состояние было странною смесью правильных суждений и нелепостей. Он понимал, что вокруг него все больные, но в то же время в каждом из них видел какое-ни-

будь тайно скрывающееся или скрытое лицо, которое он знал прежде или о котором читал или слышал. Больница была населена людьми всех времен и всех стран. Тут были и живые и мертвые. Тут были знаменитые и сильные мира и солдаты, убитые в последнюю войну и воскресшие. Он видел себя в каком-то волшебном, заколдованном круге, собравшем в себя всю силу земли, и в горделивом исступлении считал себя за центр этого круга. Все они, его товарищи по больнице, собрались сюда затем, чтобы исполнить дело, смутно представлявшееся ему гигантским предприятием, направленным к уничтожению зла на земле. Он не знал, в чем оно будет состоять, но чувствовал в себе достаточно сил для его исполнения. Он мог читать мысли других людей; видел в вещах всю их историю; большие вязы в больничном саду рассказывали ему целые легенды из пережитого; здание, действительно построенное довольно давно, он считал постройкой Петра Великого и был уверен, что царь жил в нем в эпоху Полтавской битвы. Он прочел это на стенах, на обвалившейся штукатурке, на кусках кирпичика и изразцов, находимых им в саду; вся история дома и сада была написана на них. Он населил маленькое здание мертвецкой десятками и сотнями давно умерших людей и пристально вглядывался в оконце, выходящее из ее подвала в уголок сада, видя в неровном отражении света в старом радужном и грязном стекле знакомые черты, виденные им когда-то в жизни на портретах.

Между тем наступила ясная, хорошая погода; больные целые дни проводили на воздухе в саду. Их отделение сада, небольшое, но густо заросшее деревьями, было везде, где только можно, засажено цветами. Надзиратель заставлял работать в нем всех сколько-нибудь способных к труду; целые дни они мели и посыпали песком дорожки, пололи и поливали грядки цветов, огурцов, арбузов и дынь, вскопанные их же руками. Угол сада зарос густым вишняком; вдоль него тянулись аллеи из вязов; посредине, на небольшой искусственной горке, был разведен самый красивый цветник во всем саду; яркие цветы росли по краям верхней площадки, а в центре ее красовалась большая, крупная и редкая, желтая с красными крапинками далия. Она составляла центр и всего сада, возвышаясь над ним, и можно было заметить, что многие больные придавали ей какое-то таинственное значение. Новому больному она казалась тоже чем-то не совсем обыкновенным, каким-то палладиумом сада и здания. Все дорожки

были также обсажены руками больных. Тут были всевозможные цветы, встречающиеся в малороссийских садиках: высокие розы, яркие петунии, кусты высокого табаку с небольшими розовыми цветами, мята, бархатцы, настурции и мак. Тут же, недалеко от крыльца, росли три кустика мака какой-то особенной породы; он был гораздо меньше обыкновенного и отличался от него необыкновенною яркостью алого цвета. Этот цветок и поразил больного, когда он в первый день после поступления в больницу смотрел в сад сквозь стеклянную дверь.

Выйдя в первый раз в сад, он прежде всего, не сходя со ступень крыльца, посмотрел на эти яркие цветы. Их было всего только два; случайно они росли отдельно от других и на невыполотом месте, так что густая лебеда и какой-то бурьян окружали их.

Больные один за другим выходили из дверей, у которых стоял сторож и давал каждому из них толстый белый, вязанный из бумаги колпак с красным крестом на лбу. Колпаки эти побывали на войне и были куплены на аукционе. Но больной, само собою разумеется, придавал этому красному кресту особое, таинственное значение. Он снял с себя колпак и посмотрел на крест, потом на цветы мака. Цветы были ярче.

— Он побеждает, — сказал больной, — но мы посмотрим.

И он сошел с крыльца. Осмотревшись и не заметив сторожа, стоявшего сзади него, он перешагнул грядку и протянул руку к цветку, но не решился сорвать его. Он почувствовал жар и колотье в протянутой руке, а потом и во всем теле, как будто бы какой-то сильный ток неизвестной ему силы исходил от красных лепестков и пронизывал все его тело. Он придвинулся ближе и протянул руку к самому цветку, но цветок, как ему казалось, защищался, испуская ядовитое, смертельное дыхание. Голова его закружилась; он сделал последнее отчаянное усилие и уже схватился за стебелек, как вдруг тяжелая рука легла ему на плечо. Это сторож схватил его.

— Нельзя рвать, — сказал старик-хохол. — И на грядку не ходи. Тут много вас, сумасшедших, найдется: каждый по цветку, весь сад разнесут, — убедительно сказал он, все держа его за плечо.

Больной посмотрел ему в лицо, молча освободился от его руки и в волнении пошел по дорожке. «О несчастные! — ду-

мал он. — Вы не видите, вы ослепли до такой степени, что защищаете его. Но во что бы то ни стало я покончу с ним. Не сегодня, так завтра мы померяемся силами. И если я погибну, не все ли равно...»

Он гулял по саду до самого вечера, заводя знакомства и ведя странные разговоры, в которых каждый из собеседников слышал только ответы на свои безумные мысли, выражавшиеся нелепо-таинственными словами. Больной ходил то с одним товарищем, то с другим и к концу дня еще более убедился, что «все готово», как он сказал сам себе. Скоро, скоро распадутся железные решетки, все эти заточенные выйдут отсюда и помчатся во все концы земли, и весь мир содрогнется, сбросит с себя ветхую оболочку и явится в новой, чудной красоте. Он почти забыл о цветке, но, уходя из сада и поднимаясь на крыльцо, снова увидел в густой потемневшей и уже начинавшей роситься траве точно два красных уголька. Тогда больной отстал от толпы и, став позади сторожа, выждал удобного мгновения. Никто не видел, как он перескочил через грядку, схватил цветок и торопливо спрятал его на своей груди под рубашкой. Когда свежие, росистые листья коснулись его тела, он побледнел как смерть и в ужасе широко раскрыл глаза. Холодный пот выступил у него на лбу.

В больнице зажгли лампы; в ожидании ужина большая часть больных улеглась на постели, кроме нескольких беспокойных, торопливо ходивших по коридору и залам. Больной с цветком был между ними. Он ходил, судорожно сжав руки у себя на груди крестом: казалось, он хотел раздавить, размозжить спрятанное на ней растение. При встрече с другими он далеко обходил их, боясь прикоснуться к ним краем одежды. «Не подходите, не подходите!» — кричал он. Но в больнице на такие возгласы мало кто обращал внимание. И он ходил все скорее и скорее, делал шаги все больше и больше, ходил час, два с каким-то остервенением.

— Я утомлю тебя. Я задушу тебя! — глухо и злобно говорил он.

Иногда он скрежетал зубами.

В столовую подали ужинать. На большие столы без скатертей поставили по несколько деревянных крашенных и золоченых мисок с жидкою пшенной кашецею; больные уселись на лавки; им роздали по ломтю черного хлеба. Ели деревянными ложками человек по восьми из одной миски.

Некоторым, пользовавшимся улучшенной пищей, подали отдельно. Наш больной, быстро проглотив свою порцию, принесенную сторожем, который позвал его в его комнату, не удовольствовался этим и пошел в общую столовую.

— Позвольте мне сесть здесь, — сказал он надзирателю.

— Разве вы не ужинали? — спросил надзиратель, разливая добавочные порции каши в миски.

— Я очень голоден. И мне нужно сильно подкрепиться. Вся моя поддержка в пище; вы знаете, что я совсем не сплю.

— Кушайте, милый, на здоровье. Тарас, дай им ложку и хлеба.

Он подсел к одной из чашек и съел еще огромное количество каши.

— Ну, довольно, довольно, — сказал наконец надзиратель, когда все кончили ужинать, а наш больной еще продолжал сидеть над чашкой, черпая из нее одной рукой кашу, а другой крепко держась за грудь. — Объедитесь.

— Эх, если бы вы знали, сколько сил мне нужно, сколько сил! Прощайте, Николай Николаич, — сказал больной, вставая из-за стола и крепко сжимая руку надзирателя. — Прощайте.

— Куда же вы? — спросил с улыбкой надзиратель.

— Я? Никуда. Я остаюсь. Но, может быть, завтра мы не увидимся. Благодарю вас за вашу доброту.

И он еще раз крепко пожал руку надзирателю. Голос его дрожал, на глазах выступили слезы.

— Успокойтесь, милый, успокойтесь, — отвечал надзиратель. — К чему такие мрачные мысли? Подите, лягте да засните хорошенько. Вам больше спать следует; если будете спать хорошо, скоро и поправитесь.

Больной рыдал. Надзиратель отвернулся, чтобы приказывать сторожам поскорее убирать остатки ужина. Через полчаса в больнице все уже спало, кроме одного человека, лежавшего нераздетым на своей постели в угловой комнате. Он дрожал как в лихорадке и судорожно стискивал себе грудь, всю пропитанную, как ему казалось, неслыханно смертельным ядом.

V

Он не спал всю ночь. Он сорвал этот цветок, потому что видел в таком поступке подвиг, который он был обязан сделать. При первом взгляде сквозь стеклянную дверь алые ле-

пестки привлекли его внимание, и ему показалось, что он с этой минуты вполне постиг, что именно должен он совершить на земле. В этот яркий красный цветок собралось все зло мира. Он знал, что из мака делается опиум; может быть, эта мысль, разрастаясь и принимая чудовишные формы, заставила его создать страшный фантастический призрак. Цветок в его глазах осуществлял собою все зло; он впитал в себя всю невинно пролитую кровь (оттого он и был так красен), все слезы, всю желчь человечества. Это было таинственное, страшное существо, противоположность Богу, Ариман, принявший скромный и невинный вид. Нужно было сорвать его и убить. Но этого мало, — нужно было не дать ему при издыхании излить все свое зло в мир. Потому-то он и спрятал его у себя на груди. Он надеялся, что к утру цветок потеряет всю свою силу. Его зло перейдет в его грудь, его душу, и там будет побеждено или победит — тогда сам он погибнет, умрет, но умрет как честный боец и как первый боец человечества, потому что до сих пор никто не осмеливался бороться разом со всем злом мира.

— Они не видели его. Я увидел. Могу ли я оставить его жить? Лучше смерть.

И он лежал, изнемогая в призрачной, несуществующей борьбе, но все-таки изнемогая. Утром фельдшер застал его чуть живым. Но, несмотря на это, через несколько времени возбуждение взяло верх, он вскочил с постели и по-прежнему забегал по больнице, разговаривая с больными и сам с собою громче и несвязнее, чем когда-нибудь. Его не пустили в сад; доктор, видя, что вес его уменьшается, а он все не спит и все ходит и ходит, приказал впрыснуть ему под кожу большую дозу морфия. Он не сопротивлялся: к счастью, в это время его безумные мысли как-то совпали с этой операцией. Он скоро заснул; бешеное движение прекратилось, и постоянно сопутствовавший ему, создавшийся из такта его порывистых шагов, громкий мотив исчез из ушей. Он забылся и перестал думать обо всем, и даже о втором цветке, который нужно было сорвать.

Однако он сорвал его через три дня, на глазах у старика, не успевшего предупредить его. Сторож погнался за ним. С громким торжествующим воплем больной вбежал в больницу и, кинувшись в свою комнату, спрятал растение на груди.

— Ты зачем цветы рвешь? — спросил прибежавший за ним сторож.

Но больной, уже лежавший на постели в привычной позе со скрещенными руками, начал говорить такую чепуху, что сторож только молча снял с него забытый им в поспешном бегстве колпак с красным крестом и ушел. И призрачная борьба началась снова. Больной чувствовал, что из цветка длинными, похожими на змей, ползучими потоками извивается зло; они опутывали его, сжимали и сдавливали члены и пропитывали все тело своим ужасным содержанием. Он плакал и молился Богу в промежутках между проклятиями, обращенными к своему врагу. К вечеру цветок завял. Больной растоптал почерневшее растение, подобрал остатки с пола и понес в ванную. Бросив бесформенный комочек зелени в раскаленную каменным углем печь, он долго смотрел, как его враг шипел, съеживался и наконец превратился в нежный снежно-белый комочек золы. Он дунул, и все исчезло.

На другой день больному стало хуже. Страшно бледный, с ввалившимися щеками, с глубоко ушедшими внутрь глазных впадин горящими глазами, он, уже шатающуюся походкой и часто спотыкаясь, продолжал свою бешеную ходьбу и говорил, говорил без конца.

— Мне не хотелось бы прибегать к насилию, — сказал своему помощнику старший доктор.

— Но ведь необходимо остановить эту работу. Сегодня в нем 93 фунта веса. Если так пойдет дальше, он умрет через два дня.

Старший доктор задумался.

— Морфий? Хлорал? — сказал он полувопросительно.

— Вчера морфий уже не действовал.

— Прикажете связать его. Впрочем, я сомневаюсь, чтобы он уцелел.

VI

И больного связали. Он лежал, одетый в сумасшедшую рубаху, на своей постели, крепко привязанный широкими полосами холста к железным перекладинам кровати. Но бешенство движений не уменьшилось, а скорее возросло. В течение многих часов он упорно силился освободиться от своих пут. Наконец однажды, сильно рванувшись, он разорвал одну из повязок, освободил ноги и, выскользнув из-под других, начал со связанными руками расхаживать по комнате, выкрикивая дикие, непонятные речи.

— О, щоб тобі!.. — закричал вошедший сторож. — Який тобі бис помогає! Грицко! Иван! Идите швидче, бо вин разв'язавсь.

Они втроем накинулись на больного, и началась долгая борьба, утомительная для нападавших и мучительная для защищавшегося человека, тратившего остаток истощенных сил. Наконец его повалили на постель и скрутили крепче прежнего.

— Вы не понимаете, что вы делаете! — кричал больной, задыхаясь. — Вы погибаете! Я видел третий, едва распустившийся. Теперь он уже готов. Дайте мне кончить дело! Нужно убить его, убить! убить! Тогда все будет кончено, все спасено. Я послал бы вас, но это могу сделать только один я. Вы умерли бы от одного прикосновения.

— Молчите, паныч, молчите! — сказал старик-сторож, оставшийся дежурить около постели.

Больной вдруг замолчал. Он решил обмануть сторожей. Его продержали связанным целый день и оставили в таком положении на ночь. Накормив его ужином, сторож постлал что-то около постели и улегся. Через минуту он спал крепким сном, а больной принялся за работу.

Он изогнулся всем телом, чтобы коснуться железной продольной перекладины постели, и, нащупав ее спрятанной в длинном рукаве сумасшедшей рубахи кистью руки, начал быстро и сильно тереть рукав об железо. Через несколько времени толстая парусина подалась, и он высвободил указательный палец. Тогда дело пошло скорее. С совершенно невероятной для здорового человека ловкостью и гибкостью, он развязал сзади себя узел, стягивавший рукава, расшнуровал рубаху и после этого долго прислушивался к храпению сторожа. Но старик спал крепко. Больной снял рубаху и отвязался от кровати. Он был свободен. Он попробовал дверь: она была заперта изнутри, и ключ, вероятно, лежал в кармане у сторожа. Боясь разбудить его, он не посмел обыскивать карманы и решил уйти из комнаты через окно.

Была тихая, теплая и темная ночь; окно было открыто: звезды блестели на черном небе. Он смотрел на них, отличая знакомые созвездия и радуясь тому, что они, как ему казалось, понимают его и сочувствуют ему. Мигая, он видел бесконечные лучи, которые они посылали ему, и безумная решимость увеличивалась. Нужно было отогнуть толстый прут

железной решетки, пролезть сквозь узкое отверстие в закоулок, заросший кустами, перебраться через высокую каменную ограду. Там будет последняя борьба, а после — хоть смерть.

Он попробовал согнуть толстый прут голыми руками, но железо не подавалось. Тогда, скрутив из крепких рукавов сумасшедшей рубахи веревку, он зацепил ею за выкованное на конце прута копые и повис на нем всем телом. После отчаянных усилий, почти истощивших остаток его сил, копые согнулось; узкий проход был открыт. Он протискался сквозь него, ссадив себе плечи, локти и обнаженные колени, пробрался сквозь кусты и остановился перед стеной. Все было тихо; огни ночников слабо освещали изнутри окна огромного здания; в них не было видно никого. Никто не заметит его; старик, дежуривший у его постели, вероятно, спит крепким сном. Звезды ласково мигали лучами, проникавшими до самого его сердца.

— Я иду к вам, — прошептал он, глядя на небо. Оборвавшись после первой попытки, с оборванными ногтями, окровавленными руками и коленями, он стал искать удобного места. Там, где ограда сходилась со стеной мертвецкой, из нее и из стены выпало несколько кирпичей. Больной нащупал эти впадины и воспользовался ими. Он влез на ограду, ухватился за ветки вяза, росшего по ту сторону, и тихо спустился по дереву на землю.

Он кинулся к знакомому месту около крыльца. Цветок темнел своей головкой, свернув лепестки и ясно выделяясь на росистой траве.

— Последний! — прошептал больной. — Последний! Сегодня победа или смерть. Но это для меня уже все равно. Погодите, — сказал он, глядя на небо: — я скоро буду с вами.

Он вырвал растение, истерзал его, смял и, держа его в руке, вернулся прежним путем в свою комнату. Старик спал. Больной, едва дойдя до постели, рухнул на нее без чувств.

Утром его нашли мертвым. Лицо его было спокойно и светло; истощенные черты с тонкими губами и глубоко впавшими закрытыми глазами выражали какое-то горделивое счастье. Когда его клали на носилки, попробовали разжать руку и вынуть красный цветок. Но рука заоченела, и он унес свой трофей в могилу.

1) В чем заключается символический подтекст первой фразы рассказа?

2) Как разворачивается тема неволи в экспозиционной части рассказа?

3) С помощью каких приемов нагнетается мрачная атмосфера повествования?

4) Современник Гаршина, писатель Г. И. Успенский, в статье «Смерть Гаршина» размышлял о главном герое «Красного цветка»: «Видим, что жизнь оскорбила в нем чувство справедливости, огорчила его, что мысль о жизненной неправде есть главный корень душевного страдания». Обоснуйте это суждение писателя и выделите те микросюжеты рассказа, которые напоминают о присутствии добра в мире.

5) Почему для героя становятся неважными время и пространство?

6) Почему у главного героя нет имени?

7) Каково авторское отношение к герою? Можно ли считать поступок героя подвигом?

8) В чем смысл названия рассказа?

9) Прочитайте начало предисловия к философскому произведению великого русского мыслителя В. С. Соловьева «Три разговора». Как на сформулированный философом вопрос отвечает М. В. Гаршин рассказом «Красный цветок»?

Есть ли зло только естественный недостаток, несовершенство, само собою исчезающее с ростом добра, или оно есть действительная сила, посредством соблазнов владеющая нашим миром, так что для успешной борьбы с нею нужно иметь точку опоры в ином порядке бытия?

3. Напишите сочинение на одну из тем:

♦ Иллюзия и истина в рассказе М. В. Гаршина «Красный цветок».

♦ Бытовое и героическое в рассказе М. В. Гаршина «Красный цветок».

♦ Тема жертвы в рассказе М. В. Гаршина «Красный цветок».

♦ Рассказы М. В. Гаршина «Attalea princeps» и «Красный цветок»: опыт сопоставления.

ТЕМА 7

Автор в художественном произведении

Понятие **автор** (от *лат.* autor — виновник, основатель, сочинитель) в литературоведении выступает в двух значениях. В одном случае говорят об авторе как о писателе, реальной личности, обладающей своей неповторимой биографией. В другом случае имеют в виду художественное вопло-

шение автора, запечатленное в тексте произведения, что дает основание говорить об образе автора, авторской позиции и средствах ее выражения.

Важен ли для читателя духовно-личностный опыт писателя или ему достаточно того, что сказалось в произведении? Этот вопрос порождает разногласия мнений и оценок. Одни считают неправомерным обращение к биографическому материалу как средству постижения смысла произведения. Другие, напротив, убеждены в ценности представлений о судьбе творца, о его жизненном поведении, ибо эти сведения позволяют глубже понять те или иные мотивы сюжета, поведения героев и т. п. М. М. Бахтин замечал, что для читателя важно «добраться, углубиться до творческого ядра личности» его создателя.

Писатель вкладывает в произведение весь опыт пережитого, дает идейно-эстетическую оценку изображенному, композиционно выстраивает произведение, придает тексту определенное языковое оформление. Как уже говорилось, воля автора главенствует в произведении несмотря на то, что в его творении есть область непреднамеренного, до конца не проясненного. Интересно высказывание И. С. Тургенева о романе «Отцы и дети»: «Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю». Не эта ли особенность авторской позиции породила горячие споры вокруг романа, которые свидетельствуют о творении живом, способном задеть сознание читателей разных эпох.

В «Сводных тетрадах» Марины Цветаевой находим точную формулу: «Роману читателя с книгой предшествует роман писателя с книгой». Примечателен следующий за этой мыслью призыв: «Не читайте сразу: эта книга не писалась, а жила и жила 2 1/2 года. Прочтите ее в вечер то же самое что мне — прожить ее в вечер». Писатель оставляет огромное пространство для читательской мысли, он не стремится решить все затронутые в произведении проблемы, расставить все смысловые и оценочные акценты. Эту мысль находим в дневнике Л. Н. Толстого: «Художник для того, чтобы действовать на других, должен быть пишущим, чтобы его произведение было исканием. Если он все нашел и все знает и учит или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливаются с ним в поиске». Об особой роли читателя не раз говорил Ф. М. Достоевский: «Не один только сюжет романа важен для читателя, но и некото-

рое знание души человеческой (психологии), чего каждый автор вправе ждать от читателя».

Талантливый читатель всегда чуток к тому богатству смыслов, которые таятся в творении художника, он способен ощутить своеобразие облика разных писателей. Если автор «Преступления и наказания» воспринимается неким оракулом, предупреждающим о последствиях «болезней века», то автор «Войны и мира» ассоциируется с обликом мудреца, ведающего истину и отражающего ее в поступательном движении жизни. В творчестве Н. А. Некрасова воплотился образ поэта-борца, деятеля, готового на жертву во имя справедливости, а в произведениях И. А. Гончарова слышен голос философа-созерцателя. В сознании читателя автор может представлять в роли бунтаря или отщепенца, отверженного обществом, в облике жреца, мистификатора и т. п.

Автор определяет пафос произведения, т. е. некий сплав мыслей и чувств, или, по определению В. Г. Белинского, «страсть, возжигаемую в душе человека идеею». С пафосом связаны определенные типы авторской эмоциональности. Тональность произведения может быть героической и трагической, идиллической и мягко иронической, едко саркастической и медитативно-раздумчивой. Читательская культура предполагает не только умение почувствовать эмоциональный строй произведения, но и найти слова для определения той гаммы чувств, которая выражена в творении художника.

В различных произведениях автор может по-разному проявлять свою осведомленность об описываемых событиях. Так, автор «Мертвых душ» предельно активен и напоминает всевластного кукольника, способного в любой момент прервать действие «спектакля». В романах Л. Н. Толстого автор неотступно следует за своими героями, выступая в роли судьи и комментатора происходящего. Автору «Преступления и наказания» открыто не только сознание, но и подсознание героя, и он может выступить в роли «фантастического стенографа», фиксирующего таинственную работу души. К особенностям рассказов А. П. Чехова относится трудность определения авторской позиции. Автора новелл можно сравнить с неким спутником-наблюдателем, чье присутствие едва уловимо.

Каким образом читатель может уяснить авторскую позицию в произведении? Порой автор прямо формулирует свое отношение к изображаемому. Так, открытые авторские при-

знания слышны в строках знаменитого пушкинского романа в стихах: «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной» или «люблю / Татьяну милую мою». Другой пример может быть взят из романа «Отцы и дети». Описывая раненого Павла Петровича, автор неожиданно открыто приговорит его: «Освещенная ярким дневным светом, его красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец».

Однако чаще писатель создает целую систему опосредованных способов передачи авторской оценки, определяющих глубину авторского психологизма. К таким способам могут быть отнесены выбор имени героя, описание его облика и жилища, внимание к вещи, связанной с героем, пейзажная зарисовка и проч. Способы авторской оценки во многом зависят от родо-жанровой специфики литературного произведения. Если в лирике авторский образ раскрывается с максимальной полнотой, то в драматическом произведении автор присутствует как организатор сценического действия: его оценки, симпатии и антипатии проступают лишь в заглавии, списке действующих лиц, ремарках (не стоит забывать о героях-резонерах, которые в пьесе могут выражать авторскую точку зрения).

Голос автора в эпическом произведении — это тот уникальный голос, который нельзя приписать ни героям, ни вымышленному рассказчику. Автор произведений этого рода обладает широким выбором возможностей самовыражения. Сравнивая различные произведения, можно увидеть разную степень самоустраненности или «открытости» автора. В одних случаях автор словно вводит нас в свою творческую лабораторию, где на глазах читателя рождаются сюжетные ходы, отыскиваются «говорящие» детали. Классическим примером может служить пушкинский «Евгений Онегин», в котором представлены три варианта судьбы Ленского. Автор может создавать иллюзию полного самоустранения, например, выстраивая повествование в форме документа (вспомним «Опись градоначальникам» в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина). Повествование может строиться от лица героя, который выступает в роли рассказчика (таков Гринев в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»). В этом случае голос автора в большей степени заглушен (однако, если произведение написано в форме авторской исповеди, то «я» повествователя может быть предельно

сближено с автором). Самой распространенной формой художественного письма является повествование от третьего лица, которое позволяет создать иллюзию объективного изображения событий, закрепляя в сознании читателя образ «всеведающего» автора. В ряде произведений этот повествователь может быть весьма далек от подлинного автора произведения: он имеет свое мировоззрение, иной культурный облик. В этом случае можно говорить о сказовой форме повествования, которая характерна для произведений Н. С. Лескова и М. М. Зощенко (в рассказах последнего на правах рассказчика часто выступают невежественные, «полуинтеллигентные» люди). Повествование может строиться от лица антагониста автора («Записки из подполья» Ф. М. Достоевского) или его протагониста («Записки охотника» И. С. Тургенева). О необходимости различать автора и повествователя писал Ф. М. Достоевский, на которого обрушился шквал критики: «Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, и что Девушкин иначе говорить не может».

Сколь бы ни были различны художественные произведения, целостность им придает именно личность автора. По меткому замечанию Л. Н. Толстого, «цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету».

Вопросы и задания

1. Определите пафос следующих произведений Н. В. Гоголя: «Тарас Бульба», «Старосветские помещики», «Нос».
2. Проанализируйте рассказ Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека», выполняя предложенные ниже задания.

СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА

Фантастический рассказ

I

Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если б я все еще не оставался для них таким же смешным, как и прежде. Но теперь уж я не сержусь, теперь они все мне милы, и даже когда

они смеются надо мной — и тогда чем-то даже особенно мило. Я бы сам смеялся с ними, — не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох, как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут.

А прежде я тосковал очень, оттого, что казался смешным. Не казался, а был. Я всегда был смешон, и знаю это, может быть, с самого моего рождения. Может быть, я уже семи лет знал, что я смешон. Потом я учился в школе, потом в университете, и что же — чем больше я учился, тем больше я научался тому, что я смешон. Так что для меня вся моя университетская наука как бы для того только и существовала под конец, чтобы доказать и объяснять мне, по мере того как я в нее углублялся, что я смешон. Подобно как в науке, шло и в жизни. С каждым годом нарастало и укреплялось во мне то же самое сознание о моем смешном виде во всех отношениях. Надо мной смеялись все и всегда. Но не знали они никто и не догадывались о том, что если был человек на земле, больше всех знавший про то, что я смешон, так это был сам я, и вот это-то было мне всего обиднее, что они этого не знают, но тут я сам был виноват: я всегда был так горд, что ни за что и никогда не хотел никому в этом признаться. Гордость эта росла во мне с годами, и если б случилось так, что я хоть перед кем бы то ни было позволил бы себе признаться, что я смешной, то, мне кажется, я тут же, в тот же вечер, раздробил бы себе голову из револьвера. О, как я страдал в моем отрочестве о том, что я не выдержу и вдруг как-нибудь признаюсь сам товарищам. Но с тех пор, как я стал молодым человеком, я хоть и узнавал с каждым годом все больше и больше о моем ужасном качестве, но почему-то стал немного спокойнее. Именно почему-то, потому что я и до сих пор не могу определить почему. Может быть, потому, что в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно — это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде *все равно*. Я очень давно предчувствовал это, но полное убеждение явилось в последний год как-то вдруг. Я вдруг почувствовал, что мне *все равно* было бы, существовал ли бы мир, или если б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что *ничего при мне не было*. Сначала мне все казалось, что зато было много прежде, но потом я

догадался, что и прежде ничего тоже не было, а только почему-то казалось. Мало-помалу я убедился, что и никогда ничего не будет. Тогда я вдруг перестал сердиться на людей, и почти стал не примечать их. Право, это обнаруживалось даже в самых мелких пустяках: я, например, случалось, иду по улице и натываюсь на людей. И не то чтоб от задумчивости: об чем мне было думать, я совсем перестал тогда думать, мне было все равно. И добро бы я разрешил вопросы: о, ни одного не разрешил, а сколько их было? Но мне стало *все равно*, и вопросы все удалились.

И вот, после того уж, я узнал истину. Истину я узнал в прошлом ноябре, и именно третьего ноября, и с того времени я каждое мгновение мое помню. Это было в мрачный, самый мрачный вечер, какой только может быть. Я возвращался тогда в одиннадцатом часу вечера домой, и именно, помню, я подумал, что уж не может быть более мрачного времени. Даже в физическом отношении. Дождь лил весь день, и это был самый холодный и мрачный дождь, какой-то даже грозный дождь, я это помню, с явной враждебностью к людям, а тут вдруг, в одиннадцатом часу, перестал, и началась страшная сырость, сырее и холоднее, чем когда дождь шел, и ото всего шел какой-то пар, от каждого камня на улице и из каждого переулка, если заглянуть в него в самую глубь, подальше, с улицы. Мне вдруг представилось, что если б потух везде газ, то стало бы отраднее, а с газом грустнее сердцу, потому что он все это освещает. Я в этот день почти не обедал и с раннего вечера просидел у одного инженера, а у него сидели еще двое приятелей. Я все молчал и, кажется, им надоел. Они говорили об чем-то вызывающем и вдруг даже разгорячились. Но им было все равно, я это видел, и они горячились только так. Я им вдруг и высказал это: «Господа, ведь вам, говорю, все равно». Они не обиделись, а все надо мной засмеялись. Это оттого, что я сказал без всякого упрека и просто потому, что мне было все равно. Они и увидели, что мне все равно, и им стало весело.

Когда я на улице подумал про газ, то взглянул на небо. Небо было ужасно темное, но явно можно было различить разорванные облака, а между ними бездонные черные пятна. Вдруг я заметил в одном из этих пятен звездочку и стал пристально глядеть на нее. Это потому, что эта звездочка дала мне мысль: я положил в эту ночь убить себя. У меня это было твердо положено еще два месяца назад, и как я ни беден,

а купил прекрасный револьвер и в тот же день зарядил его. Но прошло уже два месяца, а он все лежал в ящике; но мне было до того все равно, что захотелось, наконец, улучшить минуту, когда будет не так все равно, для чего так — не знаю. И, таким образом, в эти два месяца я каждую ночь, возвращаясь домой, думал, что застрелюсь. Я все ждал минуты. И вот теперь эта звездочка дала мне мысль, и я положил, что это будет непременно уже в эту ночь. А почему звездочка дала мысль — не знаю.

И вот, когда я смотрел на небо, меня вдруг схватила за локоть эта девочка. Улица уже была пуста и никого почти не было. Вдали спал на дрожках извозчик. Девочка была лет восьми, в платочке и в одном платьишке, вся мокрая, но я запомнил особенно ее мокрые разорванные башмаки, и теперь помню. Они мне особенно мелькнули в глаза. Она вдруг стала дергать меня за локоть и звать. Она не плакала, но как-то отрывисто выкрикивала какие-то слова, которые не могла хорошо выговорить, потому что вся дрожала мелкой дрожью в ознобе. Она была от чего-то в ужасе и кричала отчаянно: «Мамочка! мамочка!» Я обернул было к ней лицо, но не сказал ни слова и продолжал идти, но она бежала и дергала меня, и в голосе ее прозвучал тот звук, который у очень испуганных детей означает отчаяние. Я знаю этот звук. Хоть она и не договаривала слова, но я понял, что ее мать где-то умирает или что-то там с ними случилось, и она выбежала позвать кого-то, найти что-то, чтоб помочь маме. Но я не пошел за ней, и, напротив, у меня явилась вдруг мысль прогнать ее. Я сначала ей сказал, чтоб она отыскала городского. Но она вдруг сложила ручки и, всхлипывая, задыхаясь, все бежала сбоку и не покидала меня. Вот тогда-то я топнул на нее и крикнул. Она прокричала лишь: «Барин, барин!..», но вдруг бросила меня и стремглав перебежала улицу: там оказался тоже какой-то прохожий, и она, видно, бросилась от меня к нему.

Я поднялся в мой пятый этаж. Я живу от хозяев, и у нас номера. Комната у меня бедная и маленькая, а окно чердачное, полукруглое. У меня клеенчатый диван, стол, на котором книги, два стула и покойное кресло, старое-престарое, но зато вольтеровское. Я сел, зажег свечку и стал думать. Рядом, в другой комнате за перегородкой, продолжался содом. Он шел у них еще с третьего дня. Там жил отставной капитан, а у него были гости — человек шесть стрюцких, пили

водку и играли в штос старыми картами. В прошлую ночь была драка, и я знаю, что двое из них долго таскали друг друга за волосы. Хозяйка хотела жаловаться, но она боится капитана ужасно. Прочих жильцов у нас в номерах всего одна маленькая ростом и худенькая дама, из полковых, приезжая, с тремя маленькими и заболевшими уже у нас в номерах детьми. И она и дети боятся капитана до обмороку и всю ночь трясутся и крестятся, а с самым маленьким ребенком был от страху какой-то припадок. Этот капитан, я наверно знаю, останавливает иной раз прохожих на Невском и просит на бедность. На службу его не принимают, но, странное дело (я ведь к тому и рассказываю это), капитан во весь месяц, с тех пор как живет у нас, не возбудил во мне никакой досады. От знакомства я, конечно, уклонился с самого начала, да ему и самому скучно со мной стало с первого же разу, но сколько бы они ни кричали за своей перегородкой, и сколько бы их там ни было, — мне всегда все равно. Я сижу всю ночь и, право, их не слышу, — до того о них забываю. Я ведь каждую ночь не сплю до самого рассвета, и вот уже этак год. Я просиживаю всю ночь у стола в креслах и ничего не делаю. Книги читаю я только днем. Сижу и даже не думаю, а так, какие-то мысли бродят, а я их пускаю на волю. Свечка сторает в ночь вся. Я сел у стола тихо, вынул револьвер и положил перед собою. Когда я его положил, то, помню, спросил себя: «Так ли?», и совершенно утвердительно ответил себе: «Так». То есть застрелюсь. Я знал, что уж в эту ночь застрелюсь наверно, но сколько еще просижу до тех пор за столом — этого не знал. И уж конечно бы застрелился, если б не та девочка.

II

Видите ли: хоть мне и было все равно, но ведь боль-то я, например, чувствовал. Ударь меня кто, и я бы почувствовал боль. Так точно и в нравственном отношении: случись что-нибудь очень жалкое, то почувствовал бы жалость, так же как и тогда, когда мне было еще в жизни не все равно. Я и почувствовал жалость давеча: уж ребенку-то я бы непременно помог. Почему ж я не помог девочке? А из одной явившейся тогда идеи: когда она дергала и звала меня, то вдруг возник тогда передо мной вопрос, и я не мог разрешить его. Вопрос был праздный, но я рассердился. Рассердился вследствие того вывода, что если я уже решил, что в нынешнюю

ночь с собой покончу, то, стало быть, мне все на свете должно было стать теперь, более чем когда-нибудь, все равно. Отчего же я вдруг почувствовал, что мне не все равно, и я жалею девочку? Я помню, что я ее очень пожалел; до какой-то даже странной боли, и совсем даже невероятной в моем положении. Право, я не умею лучше передать этого тогдашнего моего мимолетного ощущения, но ощущение продолжалось и дома, когда уже я засел за столом, и я очень был раздражен, как давно уже не был.

Рассуждение текло за рассуждением. Представлялось ясным, что если я человек, и еще не нуль, и пока не обратился в нуль, то живу, а следовательно, могу страдать, сердиться и ощущать стыд за свои поступки. Пусть. Но ведь если я убью себя, например, через два часа, то что мне девочка и какое мне тогда дело и до стыда и до всего на свете? Я обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный. И неужели сознание о том, что я сейчас совершенно не буду существовать, а стало быть, и ничто не будет существовать, не могло иметь ни малейшего влияния ни на чувство жалости к девочке, ни на чувство стыда после сделанной подлости? Ведь я потому-то и затопал и закричал диким голосом на несчастного ребенка, что, «дескать, не только вот не чувствую жалости, но если и бесчеловечную подлость сделаю, то теперь могу, потому что через два часа все угаснет». Верите ли, что потому закричал? я теперь почти убежден в этом. Ясным представлялось, что жизнь и мир теперь как бы от меня зависят. Можно сказать даже так, что мир теперь как бы для меня одного и сделан: застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. Не говоря уже о том, что, может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас, как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упразднится, ибо, может быть, весь этот мир и все эти люди — я-то сам один и есть. Помню, что, сидя и рассуждая, я обертывал все эти новые вопросы, теснившиеся один за другим, совсем даже в другую сторону и выдумывал совсем уж новое. Например, мне вдруг представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне или на Марсе, и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, и был там за него поруган и обесчещен так, как только можно ощутить и представить лишь разве иногда во сне, в кошмаре, и если б, очутившись потом на земле, я продолжал бы сохранять сознание о том, что сделал на дру-

гой планете, и, кроме того, знал бы, что уже туда ни за что и никогда не возвращусь, то, смотря с земли на луну, — было бы мне *все равно* или нет? Ощущал ли бы я за тот поступок стыд или нет? Вопросы были праздные и лишние, так как револьвер лежал уже передо мною, и я всем существом моим знал, что *это* будет наверно, но они горячили меня, и я бесился. Я как бы уже не мог умереть теперь, чего-то не разрешив предварительно. Одним словом, эта девочка спасла меня, потому что я вопросами отдалил выстрел. У капитана же между тем стало тоже все утихать: они кончили в карты, устравались спать, а пока ворчали и лениво доругивались. Вот тут-то я вдруг и заснул, чего никогда со мной не случалось прежде, за столом в креслах. Я заснул совершенно мне неприметно. Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающей ясностью, с ювелирски мелочною отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например через пространство и время. Сны, кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце, а между тем какие хитрейшие вещи проделывал иногда мой рассудок во сне! Между тем с ним происходят во сне вещи совсем непостижимые. Мой брат, например, умер пять лет назад. Я иногда его вижу во сне: он принимает участие в моих делах, мы очень заинтересованы, а между тем я ведь вполне, во все продолжение сна, знаю и помню, что брат мой помер и схоронен. Как же я не дивлюсь тому, что он хоть и мертвый, а все-таки тут подле меня и со мной хлопочет? Почему разум мой совершенно допускает все это? Но довольно. Приступаю к сну моему. Да, мне приснился тогда этот сон, мой сон третьего ноября! Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? Ведь если раз узнал истину и увидел ее, то ведь знаешь, что она истина и другой нет и не может быть, спите вы или живете. Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, — о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!

Слушайте.

III

Я сказал, что заснул незаметно и даже как бы продолжая рассуждать о тех же материях. Вдруг приснилось мне, что я беру револьвер и, сидя, наставляю его прямо в сердце, —

в сердце, а не в голову; я же положил прежде непременно застрелиться в голову, и именно в правый висок. Наставив в грудь, я подождал секунду или две, и свечка моя, стол и стена передо мною вдруг задвигались и заколыхались. Я поскорее выстрелил.

Во сне вы падаете иногда с высоты, или режут вас, или бьют, но вы никогда не чувствуете боли, кроме разве если сами как-нибудь действительно ушибетесь в кровати, тут вы почувствуете боль и всегда почти от боли проснетесь. Так и во сне моем: боли я не почувствовал, но мне представилось, что с выстрелом моим все во мне сотряслось и все вдруг потухло, и стало кругом меня ужасно черно. Я как будто ослеп и онемел, и вот я лежу на чем-то твердом, протянутый, навзничь, ничего не вижу и не могу сделать ни малейшего движения. Кругом ходят и кричат, басит капитан, визжит хозяйка, — и вдруг опять перерыв, и вот уже меня несут в закрытом гробе. И я чувствую, как колыхается гроб, и рассуждаю об этом, и вдруг меня в первый раз поражает идея, что ведь я умер, совсем умер, знаю это и не сомневаюсь, не вижу и не движусь, а между тем чувствую и рассуждаю. Но я скоро мирюсь с этим и по обыкновению, как во сне, принимаю действительность без спору.

И вот меня зарывают в землю. Все уходит, я один, совершенно один. Я не движусь. Всегда, когда я прежде наяву представлял себе, как меня похоронят в могиле, то собственно с могилой соединял лишь одно ощущение сырости и холода. Так и теперь я почувствовал, что мне очень холодно, особенно концам пальцев на ногах, но больше ничего не почувствовал.

Я лежал и, странно, — ничего не ждал, без спору принимая, что мертвому ждать нечего. Но было сыро. Не знаю, сколько прошло времени, — час, или несколько дней, или много дней. Но вот вдруг на левый закрытый глаз мой упала просочившаяся через крышу гроба капля воды, за ней через минуту другая, затем через минуту третья, и так далее и так далее, все через минуту. Глубокое негодование загорелось вдруг в сердце моем, и вдруг я почувствовал в нем физическую боль. «Это рана моя, — подумал я, — это выстрел, там пуля...» А капля все капала, каждую минуту и прямо на закрытый глаз. И я вдруг воззвал, не голосом, ибо был недвижим, но всем существом моим к властителю всего того, что совершалось со мною:

— Кто бы Ты ни был, но если Ты есть, и если существует что-нибудь разумнее того, что теперь совершается, то дозволю ему быть и здесь. Если же Ты мстишь мне за неразумное самоубийство мое безобразием и нелепостью дальнейшего бытия, то знай, что никогда и никакому мучению, какое бы ни постигло меня, не сравниться с тем презрением, которое я буду молча ощущать, хотя бы в продолжение миллионов лет мученичества!..

Я воззвал и смолк. Целую почти минуту продолжалось глубокое молчание, и даже еще одна капля упала, но я знал, я беспредельно и нерушимо знал и верил, что непременно сейчас все изменится. И вот вдруг разверзлась могила моя. То есть я не знаю, была ли она раскрыта и раскопана, но я был взят каким-то темным и неизвестным мне существом, и мы очутились в пространстве. Я вдруг прозрел: была глубокая ночь, и никогда, никогда еще не было такой темноты! Мы неслись в пространстве уже далеко от земли. Я не спрашивал того, который нес меня, ни о чем, я ждал и был горд. Я уверял себя, что не боюсь, и замирал от восхищения при мысли, что не боюсь. Я не помню, сколько времени мы неслись, и не могу представить: совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка, и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце. Я помню, что вдруг увидел в темноте одну звездочку. «Это Сириус?» — спросил я, вдруг не удержавшись, ибо я не хотел ни о чем спрашивать. «Нет, это та самая звезда, которую ты видел между облаками, возвращаясь домой», — отвечало мне существо, уносившее меня. Я знал, что оно имело как бы лик человеческий. Странное дело, я не любил это существо, даже чувствовал глубокое отвращение. Я ждал совершенного небытия и с тем выстрелил себе в сердце. И вот я в руках существа, конечно, не человеческого, но которое *есть*, существует: «А стало быть, есть и за гробом жизнь!» — подумал я с странным легкомыслием сна, но сущность сердца моего оставалась со мною во всей глубине: «И если надо *быть* снова, — подумал я, — и жить опять по чьей-то неустрашимой воле, то не хочу, чтоб меня победили и унизили!» — «Ты знаешь, что я боюсь тебя, и за то презираешь меня», — сказал я вдруг моему спутнику, не удержавшись от унижительного вопроса, в котором заключалось признание, и ощутив, как укол булавки, в сердце моем унижение мое. Он не ответил на вопрос мой, но я вдруг по-

чувствовал, что меня не презирают и надо мной не смеются, и даже не сожалеют меня и что путь наш имеет цель неизвестную и таинственную и касающуюся одного меня. Страх нарастал в моем сердце. Что-то немо, но с мучением сообщалось мне от моего молчащего спутника и как бы пронизало меня. Мы неслись в темных и неведомых пространствах. Я давно уже перестал видеть знакомые глазу созвездия. Я знал, что есть такие звезды в небесных пространствах, от которых лучи доходят на землю лишь в тысячи и миллионы лет. Может быть, мы уже пролетали эти пространства. Я ждал чего-то в страшной, измучившей мое сердце тоске. И вдруг какое-то знакомое и в высшей степени зовущее чувство сотрясло меня: я увидел вдруг *наше солнце*. Я знал, что это не могло быть *наше* солнце, породившее *нашу* землю, и что мы от нашего солнца на бесконечном расстоянии, но я узнал почему-то всем существом моим, что это совершенно такое же солнце, как и наше, повторение его и двойник его. Сладкое, зовущее чувство зазвучало восторгом в душе моей: родная сила света, того же, который родил меня, отозвалась в моем сердце и воскресила его, и я ощутил жизнь, прежнюю жизнь, в первый раз после моей могилы.

— Но если это — солнце, если это совершенно такое же солнце, как наше, — вскричал я, — то где же земля? — И мой спутник указал мне на звездочку, сверкавшую в темноте изумрудным блеском. Мы неслись прямо к ней.

— И неужели возможны такие повторения во вселенной, неужели таков природный закон?.. И если это там земля, то неужели она такая же земля, как и наша... совершенно такая же, несчастная, бедная, но дорогая и вечно любимая, и такую же мучительную любовь рождающая к себе в самых неблагодарных даже детях своих, как и наша?.. — вскрикивал я, сотрясаясь от неудержимой, восторженной любви к той родной прежней земле, которую я покинул. Образ бедной девочки, которую я обидел, промелькнул передо мною.

— Увидишь все, — ответил мой спутник, и какая-то печаль послышалась в его слове. Но мы быстро приближались к планете. Она росла в глазах моих, я уже различал океан, очертания Европы, и вдруг странное чувство какой-то великой, святой ревности возгорелось в сердце моем: «Как может быть подобное повторение и для чего? Я люблю, я могу любить лишь ту землю, которую я оставил, на которой остались брызги крови моей, когда я, неблагодарный, выстрелом

в сердце мое погасил мою жизнь. Но никогда, никогда не переставал я любить ту землю, и даже в ту ночь, расставаясь с ней, я, может быть, любил ее мучительнее, чем когда-либо. Есть ли мучение на этой новой земле? На нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение! Мы иначе не умеем любить и не знаем иной любви. Я хочу мучения, чтоб любить. Я хочу, я жажду, в сию минуту, целовать, обливаясь слезами, лишь одну ту землю, которую я оставил, и не хочу, не принимаю жизни ни на какой иной!..»

Но спутник мой уже оставил меня. Я вдруг, совсем как бы для меня незаметно, стал на этой другой земле в ярком свете солнечного, прелестного, как рай, дня. Я стоял, кажется, на одном из тех островов, которые составляют на нашей земле греческий архипелаг, или где-нибудь на побережье материка, прилегающего к этому архипелагу. О, все было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым, наконец, торжеством. Ласковое изумрудное море тихо плескало о берега и лобызало их с любовью, явной, видимой, почти сознательной. Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом, и как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами. Птички стадами перелетали в воздухе и, не боясь меня, садились мне на плечи и на руки и радостно били меня своими милыми, трепетными крылышками. И, наконец, я увидел и узнал людей счастливой земли этой. Они пришли ко мне сами, они окружили меня, целовали меня. Дети солнца, дети своего солнца, — о, как они были прекрасны! Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке. Разве лишь в детях наших, в самые первые годы их возраста, можно бы было найти отдаленный, хотя и слабый отблеск красоты этой. Глаза этих счастливых людей сверкали ясным блеском. Лица их сияли разумом и каким-то восполнившимся уже до спокойствия сознанием, но лица эти были веселы; в словах и голосах этих людей звучала детская радость. О, я тотчас же, при первом взгляде на их лица, понял все, все! Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие, жили в таком же раю, в каком жили, по преданиям всего человечества, и наши согрешившие прародители, с тою только разницею, что вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем. Эти люди, радост-

но смеясь, теснились ко мне и ласкали меня; они увели меня к себе, и всякому из них хотелось успокоить меня. О, они не спрашивали меня ни о чем, но как бы все уже знали, так мне казалось, и им хотелось согнать поскорее страдание с лица моего.

IV

Видите ли что, опять-таки: ну, пусть это был только сон! Но ощущение любви этих невинных и прекрасных людей осталось во мне навеки, и я чувствую, что их любовь изливается на меня и теперь оттуда. Я видел их сам, их познал и убедился, я любил их, я страдал за них потом. О, я тотчас же понял, даже тогда, что во многом не пойму их вовсе; мне, как современному русскому прогрессисту и гнусному петербуржцу, казалось неразрешимым то, например, что они, зная столь много, не имеют нашей науки. Но я скоро понял, что знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле, и что стремления их были тоже совсем иные. Они не желали ничего и были спокойны, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся познать ее, потому что жизнь их была восполнена. Но знание их было глубже и высшее, чем у нашей науки; ибо наука наша ищет объяснить, что такое жизнь, сама стремится познать ее, чтоб научить других жить; они же и без науки знали, как им жить, и это я понял, но я не мог понять их знания. Они указывали мне на деревья свои, и я не мог понять той степени любви, с которою они смотрели на них: точно они говорили с себе подобными существами. И знаете, может быть, я не ошибусь, если скажу, что они говорили с ними! Да, они нашли их язык, и убежден, что те понимали их. Так смотрели они и на всю природу — на животных, которые жили с ними мирно, не нападали на них и любили их, побежденные их же любовью. Они указывали мне на звезды и говорили о них со мною о чем-то, чего я не мог понять, но я убежден, что они как бы чем-то соприкасались с небесными звездами, не мыслию только, а каким-то живым путем. О, эти люди и не добились, чтоб я понимал их, они любили меня и без того, но зато я знал, что они никогда не поймут меня, а потому почти и не говорил им о нашей земле. Я лишь целовал при них ту землю, на которой они жили, и без слов обожал их самих, и они видели это и давали себя обожать, не стыдясь, что я их обожаю, потому что много любили сами. Они не страдали за

меня, когда я, в слезах, порою целовал их ноги, радостно зная в сердце своем, какую силой любви они мне ответят. Порою я спрашивал себя в удивлении: как могли они, все время, не оскорбить такого, как я, и ни разу не возбудить в таком, как я, чувства ревности и зависти? Много раз я спрашивал себя, как я мог, хвастун и лжец, не говорить им о моих познаниях, о которых, конечно, они не имели понятия, не желать удивить их ими, или хотя бы только из любви к ним? Они были резвы и веселы, как дети. Они блуждали по своим прекрасным рощам и лесам, они пели свои прекрасные песни, они питались легкою пищею, плодами своих деревьев, медом лесов своих и молоком их любивших животных. Для пищи и для одежды своей они трудились лишь немного и слегка. У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того жестокого сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества. Они радовались являвшимся у них детям, как новым участникам в их блаженстве. Между ними не было ссор и не было ревности, и они не понимали даже, что это значит. Их дети были детьми всех, потому что все составляли одну семью. У них почти совсем не было болезней, хотя и была смерть; но старики умирали тихо, как бы засыпая, окруженные прощавшимися с ними людьми, благословляя их, улыбаясь им и сами напутствуемые их светлыми улыбками. Скорби, слез при этом я не видал, а была лишь умножившаяся как бы до восторга любовь, но до восторга спокойного, восполнившегося, созерцательного. Подумать можно было, что они соприкасались еще с умершими своими даже и после их смерти и что земное единение между ними не прерывалось смертью. Они почти не понимали меня, когда я спрашивал их про вечную жизнь, видимо, были в ней до того убеждены безотчетно, что это не составляло для них вопроса. У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и непрерывное единение с Целым вселенной; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкосновения с Целым вселенной. Они ждали этого мгновения с радостью, но не торопясь, не страдая по нем, а как бы уже имея его в предчувствиях сердца своего, о которых они сообщали друг другу. По вечерам, отходя ко

сну, они любили составлять согласные и стройные хоры. В этих песнях они передавали все ощущения, которые доставил им отходящий день, славили его и прощались с ним. Они славили природу, землю, море, леса. Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга, как дети; это были самые простые песни, но они выливались из сердца и пронизали сердца. Да и не в песнях одних, а, казалось, и всю жизнь свою они проводили лишь в том, что любовались друг другом. Это была какая-то влюбленность друг в друга, всецелая, всеобщая. Иных же их песен, торжественных и восторженных, я почти не понимал вовсе. Понимая слова, я никогда не мог проникнуть во все их значение. Оно оставалось как бы недоступно моему уму, зато сердце мое как бы проникалось им безотчетно и все более и более. Я часто говорил им, что я все это давно уже прежде предчувствовал, что вся эта радость и слава сказывались мне еще на нашей земле зовущей тоскою, доходившей подчас до нестерпимой скорби; что я предчувствовал всех их и славу их в снах моего сердца и в мечтах ума моего, что я часто не мог смотреть, на земле нашей, на заходящее солнце без слез... Что в ненависти моей к людям нашей земли заключалась всегда тоска: зачем я не могу ненавидеть их, не любя их, зачем не могу не прощать их, а в любви моей к ним тоска: зачем не могу любить их, не ненавидя их? Они слушали меня, и я видел, что они не могли представить себе то, что я говорю, но я не жалел, что им говорил о том: я знал, что они понимают всю силу тоски моей о тех, кого я покинул. Да, когда они глядели на меня своим милым, проникнутым любовью взглядом, когда я чувствовал, что при них и мое сердце становилось столь же невинным и правдивым, как и их сердца, то и я не жалел, что не понимаю их. От ощущения полноты жизни мне захватывало дух, и я молча молился за них.

О, все теперь смеются мне в глаза и уверяют меня, что и во сне нельзя видеть такие подробности, какие я передаю теперь, что во сне моем я видел или прочувствовал лишь одно ощущение, порожденное моим же сердцем в бреду, а подробности уже сам сочинил, проснувшись. И когда я открыл им, что, может быть, в самом деле так было — боже, какой смех они подняли мне в глаза и какое я им доставил веселье! О да, конечно, я был побежден лишь одним ощущением того сна, и оно только одно уцелело в до крови раненном сердце моем: но зато действительные образы и формы сна моего, то есть

те, которые я в самом деле видел в самый час моего сновидения, были восполнены до такой гармонии, были до того обаятельны и прекрасны, и до того были истинны, что, проснувшись, я, конечно, не в силах был воплотить их в слабые слова наши, так что они должны были как бы стусеваться в уме моем, а стало быть, и действительно, может быть, я сам, бессознательно, принужден был сочинить потом подробности и, уж конечно, исказив их, особенно при таком страстном желании моем поскорее и хоть сколько-нибудь их передать. Но зато как же мне не верить, что все это было? Было, может быть, в тысячу раз лучше, светлее и радостнее, чем я рассказываю? Пусть это сон, но все это не могло не быть. Знаете ли, я скажу вам секрет: все это, быть может, было вовсе не сон! Ибо тут случилось нечто такое, нечто до такого ужаса истинное, что это не могло бы пригрезиться во сне. Пусть сон мой породило сердце мое, но разве одно сердце мое в силах было породить ту ужасную правду, которая потом случилась со мной? Как бы мог я ее один выдумать или пригрозить сердцем? Неужели же мелкое сердце мое и капризный, ничтожный ум мой могли возвыситься до такого откровения правды! О, судите сами: я до сих пор скрывал, но теперь доскажу и эту правду. Дело в том, что я... развратил их всех!

V

Да, да, кончилось тем, что я развратил их всех! Как это могло совершиться — не знаю, но помню ясно. Сон пролетел через тысячелетия и оставил во мне лишь ощущение целого. Знаю только, что причиною грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю. Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи. О, это, может быть, началось *невинно*, с шутки, с кокетства, с любовной игры, в самом деле, может быть, с атома, но атом лжи проник в их сердца и понравился им. Затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность — жестокость... О, не знаю, не помню, но скоро, очень скоро брызнула первая кровь: они удивились и ужаснулись, и стали расходиться, разъединяться. Явились союзы, но уже друг против друга.

Начались укоры, упреки. Они узнали стыд и стыд возвели в добродетель. Родилось понятие о чести, и в каждом союзе поднялось свое знамя. Они стали мучить животных, и жи-

вотные удалились от них в леса и стали им врагами. Началась борьба за разьединение, за обособление, за личность, за мое и твое. Они стали говорить на разных языках. Они познали скорбь и полюбили скорбь, они жаждали мучения и говорили, что истина достигается лишь мучением. Тогда у них явилась наука. Когда они стали злы, то начали говорить о братстве и гуманности и поняли эти идеи. Когда они стали преступны, то изобрели справедливость и предписали себе целые кодексы, чтоб сохранить ее, а для обеспечения кодексов поставили гильотину. Они чуть-чуть лишь помнили о том, что потеряли, даже не хотели верить тому, что были когда-то невинны и счастливы. Они смеялись даже над возможностью этого прежнего их счастья и называли его мечтой. Они не могли даже представить его себе в формах и образах, но странное и чудесное дело: утратив всякую веру в бывшее счастье, назвав его сказкой, они до того захотели быть невинными и счастливыми вновь, опять, что пали перед желаниями сердца своего, как дети, обоготворили это желание, настроили храмов и стали молиться своей же идее, своему же «желанию», в то же время вполне веруя в неисполнимость и неосуществимость его, но со слезами обожая его и поклоняясь ему. И, однако, если бы только могло так случиться, чтоб они возвратились в то невинное и счастливое состояние, которое они утратили, и если б кто вдруг им показал его вновь и спросил их: хотят ли они возвратиться к нему? — то они, наверно бы, отказались. Они отвечали мне: «Пусть мы лживы, злы и несправедливы, мы знаем это и плачем об этом, и мучим себя за это сами, и истязаем себя и наказываем больше, чем даже, может быть, тот милосердный судья, который будет судить нас и имени которого мы не знаем. Но у нас есть наука, и через нее мы отыщем вновь истину, но примем ее уже сознательно, знание выше чувства, сознание жизни — выше чувства, сознание жизни — выше жизни. Наука даст нам премудрость, премудрость откроет законы, а знание законов счастья — выше счастья». Вот что говорили они, и после слов таких каждый возлюбил себя больше всех, да и не могли они иначе сделать. Каждый стал столь ревнив к своей личности, что изо всех сил старался лишь унижить и умалить ее в других, и в том жизнь свою полагал. Явилось рабство, явилось даже добровольное рабство: слабые подчинялись охотно сильнейшим, с тем только, чтоб те помогали им давить еще слабейших, чем они сами. Явились праведники, ко-

торые приходили к этим людям со слезами и говорили им об их гордости, о потере меры и гармонии, об утрате ими стыда. Над ними смеялись или побивали их камнями. Святая кровь лилась на порогах храмов. Зато стали появляться люди, которые начали придумывать: как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая, любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе. Целые войны поднялись из-за этой идеи. Все воюющие твердо верили в то же время, что наука, премудрость и чувство самосохранения заставят, наконец, человека соединиться в согласное и разумное общество, а потому пока, для ускорения дела, «премудрые» старались поскорее истребить всех «непремудрых» и не понимающих их идею, чтоб они не мешали торжеству ее. Но чувство самосохранения стало быстро ослабевать, явились гордецы и сладострастники, которые прямо потребовали всего иль ничего. Для приобретения всего прибегалось к злодейству, а если оно не удавалось — к самоубийству. Явились религии с культом небытия и саморазрушения ради вечного успокоения в ничтожестве. Наконец эти люди устали в бессмысленном труде, и на их лицах появилось страдание, и эти люди провозгласили, что страдание есть красота, ибо в страдании лишь мысль. Они воспели страдание в песнях своих. Я ходил между ними, ломая руки, и плакал над ними, но любил их, может быть, еще больше, чем прежде, когда на лицах их еще не было страдания и когда они были невинны и столь прекрасны. Я полюбил их оскверненную ими землю еще больше, чем когда она была раем, за то лишь, что на ней явилось горе. Увы, я всегда любил горе и скорбь, но лишь для себя, для себя, а об них я плакал, жалея их. Я простирал к ним руки, в отчаянии обвиняя, проклиная и презирая себя. Я говорил им, что все это сделал я, я один; что это я им принес разврат, заразу и ложь! Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест. Я не мог, не в силах был убить себя сам, но я хотел принять от них муки, я жаждал мук, жаждал, чтоб в этих муках пролита была моя кровь до капли. Но они лишь смеялись надо мной и стали меня считать под конец за юродивого. Они оправдывали меня, они говорили, что получили лишь то, чего сами желали, и что все то, что есть теперь, не могло не быть. Наконец, они объявили мне, что я становлюсь им опасен и что они посадят меня в сумасшедший дом, если я не замолчу.

Тогда скорбь вошла в мою душу с такою силой, что сердце мое стеснилось, и я почувствовал, что умру, и тут... ну вот тут я и проснулся.

Было уже утро, то есть еще на рассвело, но было около шестого часу. Я очнулся в тех же креслах, свечка моя догорела вся, у капитана спали, и кругом была редкая в нашей квартире тишина. Первым делом я вскочил в чрезвычайном удивлении; никогда со мной не случалось ничего подобного, даже до пустяков и мелочей: никогда еще не засыпал я, например, так в моих креслах. Тут вдруг, пока я стоял и приходил в себя, — вдруг мелькнул передо мной мой револьвер, готовый, заряженный, — но я в один миг оттолкнул его от себя! О, теперь жизни и жизни! Я поднял руки и воззвал к вечной истине; не воззвал, а заплакал; восторг, неизмеримый восторг поднимал все существо мое. Да, жизнь и — проповедь! О проповеди я порешил в ту же минуту и уж, конечно, на всю жизнь! Я иду проповедовать, я хочу проповедовать, — что? Истину, ибо я видел ее, видел своими глазами, видел всю ее славу!

И вот с тех пор я и проповедую! Кроме того — люблю всех, которые надо мной смеются, больше всех остальных. Почему это так — не знаю и не могу объяснить, но пусть так и будет. Они говорят, что я уж и теперь сбиваюсь, то есть коль уж и теперь сбился так, что ж дальше-то будет? Правда истинная: я сбиваюсь и, может быть, дальше пойдет еще хуже. И, уж конечно, собьюсь несколько раз, пока отыщу, как проповедовать, то есть какими словами и какими делами, потому что это очень трудно исполнить. Я ведь и теперь все это как день вижу, но послушайте: кто же не сбивается! А между тем ведь все идут к одному и тому же, по крайней мере все стремятся к одному и тому же, от мудреца до последнего разбойника, только разными дорогами. Старая это истина, но вот что тут новое: я и сбиться-то очень не могу. Потому что я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей. А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются. Но как мне не веровать: я видел истину, — не то что изобрел умом, а видел, видел, и живой образ ее наполнил душу мою навеки. Я видел ее в такой восполненной целостности, что не могу поверить, чтоб ее не могло быть у людей. Итак, как же я собьюсь? Уклонюсь, конечно, даже несколько раз,

и буду говорить даже, может быть, чужими словами, но не надолго: живой образ того, что я видел, будет всегда со мной и всегда меня поправит и направит. О, я бодр, я свеж, я иду, иду, и хотя бы на тысячу лет. Знаете, я хотел даже скрыть вначале, что я развратил их всех, но это была ошибка — вот уже первая ошибка! Но истина шепнула мне, что я лгу, и охранила меня и направила. Но как устроить рай — я не знаю, потому что не умею передать словами. После сна моего потерял слова. По крайней мере все главные слова, самые нужные. Но пусть: я пойду и все буду говорить, неустанно, потому что я все-таки видел воочию, хотя и не умею пересказать, что я видел. Но вот этого насмешники и не понимают: «Сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию». Эх! Неужто это премудро? А они так гордятся! Сон? что такое сон? А наша-то жизнь не сон? Больше скажу: пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!) — ну, а все-таки буду проповедовать. А между тем так это просто; в один бы день, в один бы час — все бы сразу устроилось! Главное — люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться. А между тем ведь это только — старая истина, которую биллион раз повторяли и читали, да ведь не ужилась же. «Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья — выше счастья» — вот с чем бороться надо! И буду. Если только все захотят, то сейчас все устроится.

А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!
1877

1) Почему автору рассказа так важен эпитет «смешной», которым он наделяет повествователя? Подберите синонимы, уточняющие смысл этого определения: забавный, занятный, смешной, комичный, нелепый, глупый, парадоксальный, ничтожный и др.

2) Какое противоречие разрывает душу повествователя? В чем коренится причина полного обесмысливания жизни в его сознании?

3) Как в рассказе доказывается, что потеря подлинной христианской веры может привести к нравственному падению?

4) В чем философская глубина «праздного» и «лишнего» вопроса «смешного человека» о «бесчестном поступке», совершенном на «другой земле»?

5) Какие ценности бытия были во сне возвращены «смешному человеку»? Что представляет собой утопия Достоевского?

6) Грехопадение на идеальной планете началось с того, что люди научились лгать. Почему именно с этого греха начинается разрушаться идиллический мир?

7) Почему повествователь убежден в том, что «знание законов счастья — выше счастья»?

3. Вспомните сон Раскольникова в эпилоге романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Выделите общие мотивы, образы, темы и проблемы, объединяющие «Сон смешного человека» с этим фрагментом романа.

Материал для работы дома

1. Прочитайте рассказ Н. С. Гумилева «Скрипка Страдивариуса» и выполните предложенные ниже задания.

СКРИПКА СТРАДИВАРИУСА

Мэтр Паоло Белличини писал свое соло для скрипки. Его губы шевелились, напевая, нога нервно отбивала такт, и руки, длинные, тонкие и белые, как бы от проказы, рассеянно гнули гибкое дерево смычка. Многочисленные ученики мэтра боялись этих странных рук с пальцами, похожими на белых индийских змей.

Старый мэтр был знаменит, и точно, никто не превзошел его в дивном искусстве музыки. Владетельные герцоги, как чести, добивались знакомства с ним, поэты посвящали ему свои поэмы, и женщины, забывая его возраст, забрасывали его улыбками и цветами. Но все же за его спиной слышались перешептывания, и они умели отравить сладкое и пьяное вино славы. Говорили, что его талант не от Бога и что в безрассудной дерзости он кощунственно порывает со священными заветами прежних мастеров. И как ни возмущались любящие мэтра, сколько ни твердили о зависти оскорбленных самолюбий, эти толки имели свое основание. Потому что старый мэтр никогда не бывал на мессе, потому что его игра была только бешеным взлетом к невозможности, быть может, запретному, и, беспомощно-неловкий, при своем высоком росте и худошавости он напоминал печальную болотную птицу южных стран.

И кабинет мэтра был похож скорее на обитель черно-книжника, чем простого музыканта. Наверху для лучшего распространения звуков были устроены каменные своды с хитро задуманными выгибами и арками. Громадные виолончели, лютни и железные пюпитры удивительной формы, как бредовые видения, как гротески Лоррена, Калло, теснились в темных углах.

А стены были исписаны сложными алгебраическими уравнениями, исчерчены ромбами, треугольниками и кругами. Старый мэтр, как математик, расчислял свои творения и называл музыку алгеброй души.

Единственным украшением этой комнаты был футляр, обитый малиновым бархатом, — хранилище его скрипки. Она была любимейшим созданием знаменитого Страдивариуса, над которым он работал целых десять лет своей жизни. Еще о не оконченной, слава о ней гремела по всему культурному миру. За обладание ею спорили властелины, и король французский предлагал за нее столько золота, сколько может увезти сильный осел. А папа — пурпур кардинальской шляпы. Но не прельстился великий мастер ни заманчивыми предложениями, ни скрытыми угрозами и даром отдал ее Паоло Белличини, тогда еще молодому и неизвестному. Только потребовал от него торжественной клятвы никогда, ни при каких условиях, не расставаться с этой скрипкой. И Паоло поклялся. Только ей он был обязан лучшими часами своей жизни, она заменяла ему мир, от которого он отрекся для искусства, была то стыдливой невестой, то дразняще-покорной любовницей. Трогательно замирала в его странных белых руках, плакала от прикосновения гибкого смычка. Даже самые влюбленные юноши сознавались, что ее голос мелодичнее голоса их подруг.

Было поздно. Ночь, словно сумрачная оратория старинных мастеров, росла в саду, где звезды раскидались, как красные, синие и белые лепестки гиацинтов, — росла и, покачивавшись перед высоким венецианским окном, медленно входила и застывала там, под сводами. Вместе с ней росло в душе мэтра мучительное нетерпение и, как тонкая ледяная струйка воды, заливало спокойный огонь творчества. Начало его соло было прекрасно. Могучий подъем сразу схватывал легкую стаю звуков, и, перегоняя, перебивая друг друга, они стремительно мчались на какую-то неведомую вершину, чтобы распуститься там мировым цветком — величавой музыкальной фразой. Но этот последний решительный взлет никак не давался старому мэтру, хотя его чувства были напряжены и пронзительны чрезвычайно, хотя непогрешимый математический расчет неуклонно вел его к прекрасному заключению. Внезапно его мозг, словно бичом, хлестнула страшная мысль. Что, если уже вначале его гений дошел до своего предела и у него не хватит силы подняться выше? Ведь

тогда неслыханное дотоле соло не будет окончено! Ждать, совершенствоваться? Но он слишком стар для этого, и молитва помогает только при создании вещей простых и благочестивых. Вот эти муки творчества удел всякого истинного мужчины, перед которым жалки и ничтожны женские муки деторождения. И с безумной надеждой отчаяния старый мэтр схватился за скрипку, чтобы она закрепила ускользящее, овладела для него недоступным. Напрасно! Скрипка, покорная и нежная, как всегда, смеялась и пела, скользила по мыслям, но, доходя до рокового предела, останавливалась, как кровный арабский конь, сдержанный легким движением удил. И казалось, что она ласкается к своему другу, моля простить ее за непослушание. Тяжелые томы гордых древних поэтов чернели по стенам, сочувствовали скрипке и как будто напоминали о священной преемственности во имя искусства. Но неистовый мэтр не понял ничего и грубо бросил в футляр не помогающую ему скрипку.

Лежа в постели, он еще долго ворочался, не будучи в силах заснуть. словно грозящий багряный орел, носилась над ним мысль о неоконченном соло. Наконец милосердный сон закрыл его очи, смягчил острую боль в висках и с ласковой неужеримостью повлек по бесконечному коридору, который все расширялся и светлел, уходя куда-то далеко. Что-то милое и забытое сладко вздыхало вокруг, и в ушах звучал неотвязный мотив тарантеллы. Утешенный, неслышимый, как летучая мышшь, скользил по нему Паоло и вдруг почувствовал, что он не один. Рядом с ним, быть может уже давно, шел невысокий гибкий незнакомец с бородкой черной и курчавой и острым взглядом, как в старину изображали немецких миннезингеров. Его обнаженные руки и ноги были перевиты нитями жемчуга серого, черного и розового, а сказочно дивная алого шелка туника свела бы с ума самую капризную и самую любимую наложницу константинопольского султана.

Доверчиво улыбнулся Паоло своему спутнику, и тот начал говорить голосом бархатным и приветливым:

«Не бойся ничего, почтенный мэтр, я умею уважать достойных служителей искусства. Мне льстят, когда меня называют темным владыкой и отцом греха: я только отец красоты и любитель всего прекрасного. Когда блистательный Каин покончил старые счета с нездешним и захотел заняться строительством мира, я был его наставником в деле искусства. Это я научил его ритмом стиха преобразовать нищее сло-

во, острым алмазом на слоновой кости вырезать фигуры людей и животных, создавать музыкальные инструменты и владеть ими. Дивные арии разыгрывали мы с ним в прохладные вечера под развесистыми кедрами гор Ливана. Приносился ветер от благовонных полей эздRELONских, крупные южные звезды смотрели не мигая, и тени слетали, как пыль с крыльев гигантской черной бабочки — ночного неба. Внизу к потоку приходили газели. Долго вслушивались, подняв свои грациозные головки, потом пили лунно-вспененную влагу. Мы любовались на них, играя. После мир уже не слышал такой музыки. Хорошо играл Орфей, но он удовлетворялся ничтожными результатами. Когда от его песен заплакали камни и присмирели ленивые тигры, он перестал совершенствоваться, думая, что достиг вершины искусства, хотя едва лишь подошел к его подножию. Им могли восхищаться только греки, слишком красивые, чтобы не быть глупыми. Дальше наступили дни еще печальнее и беднее, когда люди забыли дивное искусство звуков. Я занимался логикой, принимал участие в философских диспутах и, беседуя с Горгием, иногда даже искренно увлекался. Вместе с безумными монахами придумывал я статуи чудовищ для башен парижского собора Богоматери и нарисовал самую соблазнительную Леду, которую потом сожгли дикие последователи Савонаролы. Я побывал даже в Австралии.

Там для длинноруких безобразных людей я изобрел бумеранг — великолепную игрушку, при мысли о которой мне и теперь хочется смеяться. Он оживает в злобной руке дикаря, летит, поворачивается и, разбив голову врагу, возвращается к ногам хозяина, такой гладкий и невинный. Право, он стоит ваших пищалей и мортир.

Но все же это были пустяки, и я серьезно тосковал по звукам. И когда Страдивариус сделал свою первую скрипку, я был в восторге и тотчас предложил ему свою помощь. Но упрямый старик и слушать не хотел ни о каких договорах и по целым часам молился Распятому, о котором я не люблю говорить. Я предвидел страшные возможности. Люди могли достичь высшей гармонии, доступной только моей любимой скрипке-Прообразу, но не во имя мое, а во имя Его. Особенно меня устрашало создание скрипки, которая теперь у тебя.

Еще одно тысячелетие такой же напряженной работы, и я навеки погружусь в печальные сумерки небытия. Но, к счастью, она попала к тебе, а ты не захочешь ждать тысяче-

летий, ты не простишь ей несовершенства. Сегодня ты совершенно случайно попал на ту мелодию, которую я сочинил в ночь, когда гунны лишили невинности полторы тысячи девственниц, спрятанных в стенах франкского монастыря. Это — удачная вещь. Если хочешь, я сыграю тебе ее оконченную».

Внезапно в руках незнакомца появилась скрипка, покрытая темно-красным лаком и с виду похожая на все другие. Но опытный взгляд Паоло по легким выгибам и особенной постановке грифа сразу определил ее достоинство, и старый мэтр замер от восторга.

«Хорошенькая вещица! — сказал, засмеявшись, его спутник. — Но упряма и капризна, как византийская принцесса с опаловыми глазами и дорогими перстнями на руках. Она вечно что-нибудь затевает и рождает мелодии, о которых я и не подозревал. Даже мне нелегко справиться с нею». И он заиграл.

Словно зарыдала Афродита на белых утесах у пенного моря и звала Адониса. Сразу Паоло сделалось ясно все, о чем он томился еще так недавно, и другое, о чем он мог бы томиться, и то, что было недоступно ему в земной жизни. Все изменилось. Тучные нивы шелестели под ветром полудня, но колосья были голубовато-золотые и вместо зерен атели рубины. Роскошное солнце сверкало на небе, как спелый плод на дереве жизни, и странные птицы кричали призывно, и бабочки были порхающими цветами. А скрипка-Прообраз звенела и пела, охватывая небо, и землю, и воздух томительной негой счастья, которого не может вынести, не разбившись, сердце человека.

И сердце Паоло разбилось. Были унылы его глаза и сумрачны думы, когда встал он от рокового сна. Что из того, что он помнит услышанную мелодию? Разве есть на земле скрипка, которая повторит ее, не искажая? Коварный демон достиг своей цели и своей игрой, своими хитро сплетенными речами отравил слабое и жадное сердце человека.

Бедная любимая скрипка Страдивариуса! В недобрый час отдал тебя великий мастер в руки Паоло Белличини. Ты, которая так покорно передавала все оттенки благородной человеческой мысли, говорила с людьми на их языке, ты погибаешь ненужной жертвой неизбежному! И опять на много веков отдалится священный миг победы человека над материей.

Мэтр Паоло Белличини крался, как тигр, приближаясь к заветному футляру. Осторожно вынул он свою верную подругу и горестно поникнул, впервые заметив ее несовершенство. Но при мысли, что он может отдать ее другому, старый мэтр вздрогнул в остром порыве ревности. Нет, никто и никогда больше не коснется ее, такой любимой, такой бессильной. И глухо зазвучали неистовые удары каблука и легкие стоны разбиваемой скрипки.

Вбежавшие на шум ученики отвезли мэтра в убежище для потерявших рассудок. Было такое зданье, угрюмое и мрачное, на самом краю города. Визги и ревы слышались оттуда по ночам, и сторожа носили под платьем кольчугу, опасаясь неожиданного нападения. Там, в низком и темном подвале, поместили безумного Паоло. Ему казалось, что на его руках кровь. И он тер их о шероховатые каменные стены, выливал на них всю воду, которую получал для питья. Через пять дней сторож нашел его умершим от жажды и ночью закопал во рву как скончавшегося без церковного покаяния.

Так умерла лучшая скрипка Страдивариуса; так позорно погиб ее убийца.

1909

1) Как в портрете Паоло Белличини проявляется авторское отношение к «старому мэтру»? Почему, выстраивая сравнения, автор обращается к образам змеи, «печальной болотной птицы южных стран», тигра?

2) Как авторская позиция проявляется в описании интерьера кабинета Паоло Белличини?

3) Докажите, что в колорите рассказа преобладает красный цвет. Почему этот цвет доминирует в рассказе?

4) С какой целью автор упомянул «тяжелые томы древних поэтов» в момент, когда «неистовым мэтром» овладела «безумная надежда отчаяния»?

5) Как автор относится к идее жертвенного служения искусству музыканта-затворника? В чем автор рассказа не согласен с «почтенным мэтром» в понимании назначения искусства и смысла жизни? Что, с точки зрения автора и героя, питает подлинное искусство?

6) Что, по мнению Паоло, способно приблизить его к высокому искусству? Каково отношение автора к этим средствам? Свое мнение обоснуйте.

7) С помощью каких приемов автор «оживляет» скрипку великого Страдивариуса? Какую идейно-смысловую нагрузку несет на себе образ скрипки?

8) Почему сатану «устрашило создание скрипки» Страдивариуса? Какие усилия человечества способны погрузить «отца греха» «в печальные сумерки небытия»?

9) Какова тактика искушения, применяемого «темным владыкой» к герою рассказа? Как объяснить переход «коварного демона» от рассуждений об искусстве к примеру с изобретением бумеранга?

10) Почему во сне маэстро возникает тема Каина?

11) Как изменяется мир благодаря мелодии скрипки-Прообраза? Каково авторское отношение к происходящему волшебству? Прекрасно ли оно? Мимо каких страшных признаний «темного владыки» проходит сознание Паоло, замершего от восторга?

12) Найдите связь между идеей рассказа и утверждением Гумилева: «В литературе нет других законов, кроме закона радостного и плодотворного усилия».

13) Какие соблазны подстерегают художника на пути поиска высшей гармонии? Найдите в тексте фрагменты, в которых открыто вводится авторская оценка главного героя рассказа.

14) Почему о гибели скрипки автор говорит: «И опять на много веков отдалится священный миг победы человека над материей»? Как взаимодействуют начальная и финальная фразы рассказа?

2. Напишите сочинение на одну из предложенных тем:

♦ Тема трагической судьбы художника в рассказе Н. С. Гумилева «Скрипка Страдивариуса».

♦ Способы раскрытия авторской позиции в рассказе Н. С. Гумилева «Скрипка Страдивариуса».

♦ Образ автора в рассказе Н. С. Гумилева «Скрипка Страдивариуса».

ТЕМА 8

Сюжет художественного произведения

Сюжет (от *франц.* *sujet* — предмет) произведения является одним из важнейших средств воплощения содержания, обобщения писательской мысли. Иными словами, сюжет — это важнейшая составляющая формы произведения в ее соответствии содержанию.

В функции сюжета входит выявление характера героя, «скрепление» изображенных событий, воссоздание жизненных противоречий. Важна также и задача удержания внимания читателя. А. С. Грибоедов в письме к П. А. Катенину, упрекавшему его за произвольную связь сцен в комедии «Горе от ума», признается: «Пишу для подобных себе, а я, когда по первой сцене угадываю десятую: разрезаюсь и вон бегу из театра».

Сюжеты складываются главным образом из действий: проявление эмоций, мыслей, намерений человека в поступ-

ках, движениях, словах, мимике, жестах. При этом различаются *два типа действия*. Внешнее действие предполагает изменение судьбы героев, взаимоотношений между персонажами. Изображение динамики жизни души героя позволяет говорить о внутреннем действии. Сюжет любого произведения представляет сплав двух типов действия, один из которых может доминировать. К примеру, Грибоедов в своем «Горе от ума» в большей степени сосредоточен на внутреннем действии, т. е. на том, что происходит в сознании Чацкого, как меняется его отношение к окружающим.

Наиболее близким понятию «сюжет» является понятие **фабула** (от *лат. fabulari* — рассказывать, повествовать). В современной традиции существует некоторая неустойчивость в проведении различий между фабулой и сюжетом: порой эти понятия используют как синонимы, но чаще их значения разводят. *Традиционно под фабулой подразумевают события, которые легли в основу произведения, в их хронологической последовательности. Говоря о сюжете, рассматривают сам порядок и способ сообщения об этих событиях автором-рассказчиком*, т. е. развитие действия в произведении¹. Иногда фабула и сюжет совпадают, но этого не происходит, если при воссоздании в произведении событий повествование строится с нарушением их хронологии, с умолчаниями и пропусками в описании тех или иных поворотов в судьбах героев. Вспомним роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин», который начинается с описания поездки героя к умирающему дядюшке, а затем следует обращение к юности героя. Еще более очевидна дистанция между фабулой и сюжетом в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», в котором хронология событий не совпадает с последовательностью глав. При анализе и интерпретации произведения оказывается важным сравнить круг событий, отраженных в произведении, с тем, как эти жизненные ситуации изложены автором, объяснить все возникающие сюжетные трансформации.

В эпических и драматических произведениях сюжет выступает в роли главного организующего начала. Сюжет

¹ В другой научной школе сюжет и фабула имеют прямо противоположное истолкование: под сюжетом подразумевается основа событий в их хронологической последовательности, под фабулой — способ сообщения о них в произведении. Такое использование понятий встречается реже.

лирического произведения, как правило, предельно сжат, не развернут и не детализирован. Так, А. А. Фет возводил недоговоренность в поэтический принцип: «Лирическое стихотворение подобно розовому шипку: чем туже свернуто, тем больше носит в себе красоты и аромата». Лирике А. А. Фета настолько чужда повествовательность, что он опускает целые звенья сюжета, передавая порой лишь эмоциональный «прикус» от события, душевный отклик на него. Благодаря такому «стяжению» сюжета образуется лирический подтекст, читатель должен достраивать содержание стихотворения, опираясь на собственные субъективные ассоциации. Однако и лирические произведения зачастую не лишены развернутой сюжетной основы (вспомним некрасовские стихотворения, напоминающие стихотворные новеллы: «В дороге», «Огородник», «Тройка» и др.), тогда как некоторые повествовательные произведения могут отличаться ослабленным сюжетом (такова, например, повесть «Степь» А. П. Чехова).

Запечатленный в сюжете ход событий, как правило, проходит через основные стадии действия: завязку, кульминацию и развязку (в число компонентов сюжета могут входить пролог и предыстория, лирические отступления, эпилог и послесловие). При анализе сюжетосложения конкретного произведения нужно помнить, что литература не укладывается в жесткую схему: традиционные компоненты сюжета могут быть недостаточно отчетливо выражены или даны в необычной последовательности, а могут и вовсе отсутствовать в художественном тексте.

Завязка — событие, знаменующее начало развития действия, которое связано или с возникновением конфликта, или с его обострением. Как правило, завязка дается в начале произведения, но она может, как, например, в гоголевских «Мертвых душах», оказаться и в ином месте (в одиннадцатой главе поэмы рассказано об авантюрном решении предприимчивого Чичикова, скупив мертвые души, получить деньги под их залог).

Нередко завязке предшествует экспозиция. В ее задачи входит познакомить с фоном действия, с обстоятельствами, в которых оказались герои до начала основных событий (экспозицию следует отличать от предыстории, в которой повествуется о прошлом героя, об истоках формирования его характера). Эта часть произведения, как правило, невелика, но при определенной авторской задаче может достигать значительного объема (в романе И. А. Гончарова «Обломов» экс-

позиция занимает четверть всего текста). Как и завязка, экспозиционная часть может оказаться не в начале произведения. Так, рассказ И. А. Бунина «Легкое дыхание» начинается с описания могилы главной героини, т. е. с развязки¹, являющейся заключительным моментом в развитии конфликта.

Важнейшей стадией развития сюжета является **кульминация** (от *лат.* culmen — вершина) — момент наивысшего напряжения действия, после которого сюжет стремится к развязке. Кульминационных эпизодов в одном произведении может быть несколько, в них особенно явственно выступает сюжетный конфликт, выявляется суть характеров (в романе «Евгений Онегин» кульминационными эпизодами можно считать отповедь Онегина Татьяне в саду, сцену дуэли Онегина с Ленским, финальный разговор Татьяны с Онегиным). Не следует путать кульминацию с **перипетиями** (от *греч.* peripeteia — внезапный поворот, перелом), на которых зачастую строится сюжет. О перипетиях можно говорить, если в сюжете происходят резкие, неожиданные перемены в течение действия и в судьбе персонажа (от счастья к несчастью и наоборот). Для приключенческих, авантурных, детективных сюжетов характерна насыщенность поворотными событиями. Однако напряжение сюжету порой придает не внешнее, а внутреннее действие, связанное с острыми переживаниями героя, с мучительным выбором пути, с судом совести (такова, например, проза Ф. М. Достоевского).

На ранних этапах исторического развития эпоса его сюжеты строились по хроникальному принципу: изображенные в произведении события находятся во временной связи. Условно **хроникальный сюжет** можно выразить схемой: «Б» произошло после «А». На примере микросюжета это может быть представлено фразой «Король умер и умерла королева». **Концентрические сюжеты** в отличие от хроникальных основываются на едином конфликте: изображенные события, помимо временных, имеют причинно-следственные связи. Условная схема такого сюжета будет выглядеть так: «Б» произошло вследствие «А». Сюжет с королем и королевой зазвучит по-иному: «Король умер и королева умерла от горя».

¹Развязку, как компонент сюжета, непосредственно связанный с действием, не следует путать с эпилогом, который является таким финалом произведения, который отделен от основного действия, развернутого в произведении (в эпилоге изображается жизнь героев через значительный промежуток времени после развязки).

Если сюжеты романов Ф. М. Достоевского могут быть названы концентрическими, то сюжеты «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова ближе к хроникальным. Но следует помнить, что в чистом виде этих сюжетов не существует. При анализе произведения важно понять, какой принцип построения сюжета преобладает.

Одной из интересных проблем применительно к изучению сюжетов мировой литературы является вопрос об их источниках. Как правило, сюжет произведения, помимо авторского вымысла, вбирает несколько источников. В сюжете произведения могут найти отражение библейские тексты («Студент» А. П. Чехова), мифы, предания, легенды («Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова). Автор может по-своему переработать уже известный в мировой литературе сюжет («Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова). Сюжетную основу произведения могут составлять исторические факты («Тарас Бульба» Н. В. Гоголя, «Капитанская дочка» А. С. Пушкина), материал, который художник берет из реальной жизни (в основу романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» лег случай, описанный в газетах). При построении сюжета может также использоваться биографический материал («Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Н. Толстого). Анализируя произведения различных культур и эпох, можно вычлениить повторяющиеся конфликтные схемы, устойчивые микросюжеты, на комбинации которых, как из кирпичиков, строятся разнообразные сюжеты (как известно, ограниченность числа букв в алфавите не отменяет бесконечного богатства языка). В подлинно художественном произведении важно уникальное воплощение в сюжете писательской мысли, яркое воссоздание характеров, отражение сложных отношений между человеком и окружающим его миром. Показателен в этом отношении черновой набросок, написанный А. С. Пушкиным в ответ на предложение П. А. Плетнева продолжить «Евгения Онегина»:

В мои осенние досуги,
В те дни, как любо мне писать,
Вы мне советуете, други,
Рассказ забытый продолжать.
Вы говорите справедливо,
Что странно, даже неучтиво
Роман не конча перервать,

Отдав уже его в печать,
Что должно своего героя
Как бы то ни было женить,
По крайней мере уморить,
И лица прочие пристроя,
Отдав им дружеский поклон,
Из лабиринта выведь вон.

1835

Так Пушкин с мягкой иронией воспроизводит стереотип «стандартного» построения сюжета, посмеиваясь над ожиданиями читателя, привыкшего к расхожим сюжетным ходам и поворотам событий. Почувствовать своеобразие сюжета «Евгения Онегина» удалось В. Г. Белинскому, который точно подметил: «Мы думаем, что есть романы, мысль которых в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки...»

Вопросы и задания

1. Проанализируйте особенности лирического сюжета стихотворения А. А. Фета.

Еще одно забывчивое слово,
Еще один случайный полувздох —
И тосковать я сердцем стану снова,
И буду я опять у этих ног.

Душа дрожит, готова вспыхнуть чище,
Хотя давно угас весенний день
И при луне на жизненном кладбище
Страшна и ночь, и собственная тень.

1884

2. И. А. Бунин в книге «О Чехове» воспроизводит реплику А. П. Чехова: «По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем...» Прокомментируйте мысль Бунина.

3. Проанализируйте особенности сюжета рассказа Л. Н. Андреева «Что видела галка», выполнив данные ниже задания.

ЧТО ВИДЕЛА ГАЛКА

Из Рождественских мотивов

Над бесконечной снежной равниною, тяжело взмывая усталыми крыльями, летела галка.

Над нею уходило вверх зеленовато-бледное небо, с одной стороны сливавшееся в дымчатой мгле с землею. С другой стороны, той, где только что зашло солнце, замирали последние отблески заката, галке был еще виден багряно-красный, матовый шар опускавшегося солнца, но внизу уже густел мрак зимней, долгой ночи. Куда только хватал глаз, — серело поле, окованное крепким, жгучим морозом. Неподвижная тишина резкого воздуха слабо нарушалась, гоня холодные волны взмахами усталых крыльев, несших галку к одному, только ей видимому лесу, где она решила сегодня переночевать. Зажглись уже звезды, и ночной мрак окутал холодным саванном замерзшую землю, когда галка достигла уже густого леса, смутно черневшего на белой поляне. Слышно было вверху, как от мороза потрескивали деревья, распластавшие свои ветви, отягченные сыпучим, мелким снегом. Захрустели сучки под осторожную ногу какого-то лесного зверя, выходившего на добычу. Из темной дали донеслись до галки унылые, жуткие звуки волчьего воя, протяжного, дикого. Крутым поворотом галка изменила направление полета, напрягая последние силы, понеслась туда, где, она чувствовала, находится проезжая дорога.

Она любила человеческое общество, и лесная глушь была ей неприятна.

Вот и дорога. Ее можно узнать по темным, душистым кучкам лошадиного помета, которым галка не преминула бы воспользоваться, если бы ей не хотелось так сильно спать. Невдалеке чернелись перила моста над глубоким, но теперь невидимым оврагом. Галке овраг этот был знаком по тому горькому разочарованию, которое он ей доставил. Не более как год тому назад, в эту же самую пору, ей удалось выклевать глаза, поразительно вкусные глаза, у какого-то молодого черноусого молодца. Несмотря на холод, он, догола раздетый, спокойно лежал на крепком, подмерзшем снегу. Из разбитой головы еще сочилась густая, красная кровь. Только слегка шевельнувшийся мизинец показал галке, что она несвоевременно принялась за работу и клюет зрячие глаза, — но подобные пустяки не могли смутить птицу, привыкшую к человеческому обществу. На другой день она, пригласив несколько знакомых галок, вернулась, чтобы поосновательнее перекусить, и каково же было негодование ее и ее подруг, когда, вместо подмерзшего трупа, они нашли только темное пятно крови да массу волчьих следов. Эти господа не постес-

нялись разорвать на части галкину собственность, а какой-то запоздавший неудачник пытался, по-видимому, есть даже снег, пропитанный кровью. Только в бурной и крикливой манифестации могла галка выразить свою обиду и дать некоторое духовное удовлетворение пустому желудку.

Выбрав дерево поудобнее, галка комфортабельно уселась на тонкой ветке, согнувшейся под ее тяжестью и осыпавшей мелкий, сухой снег. Каркнув, чтобы прочистить застуженное горло, и сжавшись в комок, так, что галкин приятель, мороз, только руками развел, не видя возможности хоть где-нибудь найти незащищенное место, она сладко закрыла сперва один, а потом другой черный глаз и тотчас же заснула.

Много ли, мало ли прошло времени, галка, по отсутствию часов, установить не могла, но факт тот, что она проснулась, совсем еще не выпавшись, и потому недовольная. Разбудило ее ощущение человеческой близости. Около моста серели две закутанные фигуры. Любопытная, как все женщины, галка перелетела на ближайшее дерево и услышала разговор.

— Ну кого в эту ночь понесет нелегкая? — сказал сквозь зубы один, тот, что повыше, выпуская тучу пара сквозь заиндевевшие усы и бороду. — Ну и морищице!

— Погодим полчасика, — ответил другой, похлопывая руками.

Сгорбившись, обе закутанные фигуры скрылись под мостом. Галке так же легко заснуть, как и проснуться. Разочарованная, она заснула, когда какой-то звук снова разбудил ее. За поворотом дороги слышался скрип полозьев по твердому снегу накатанной дороги. Показались небольшие сани. Пузатая малорослая лошаденка бойко перебирала озябшими ногами. На козлах, понурившись, сидел человек; в санях виднелось что-то темное, тоже вроде человека...

— Стой!

На дорогу быстро выскочили те две фигуры, что сидели, спрятавшись, под мостом. Заинтересованная галка, тихонько каркнув про себя от удовольствия, обратилась в слух. Лошаденка остановилась. Кучер что-то сказал человеку, сидевшему в санях, и тот привстал. Воротник шубы скрывал его лицо и голову. Один из первых знакомых галки взял лошадь под уздцы, а другой, тот, что был повыше ростом, крикнул: «Стой!» И подошел к саням. В опущенной руке держал что-то тяжелое.

— Здоровье вашей милости! — грубо сказал он. — Ну-те-ка, вылезайте из саночек — приехали!

— Душегуб, разбойник, — глухо донеслось из-за воротника шубы. — Что хочешь ты делать?

— А там увидишь.

— Слышь, милый человек, не тронь, — сказал сидевший на облучке. — Пра, не стоит.

— Молчи, пока жив! — прикрикнул высокий, сурово метнув черными глазами. — Вон из саней!

— Слышь, милый человек...

Высокий взмахнул чем-то бывшим в руке и блеснувшим при слабом мерцании звезд. Тот кубарем слетел с облучка и, видя, что поднятый топор не опускается, прошептал про себя: «Ишь какой сердитый, тетка твоя малина!» Сидевший в санях тоже вылез и, нагнувшись, развертывал что-то стоявшее на сидении. Взяв затем развернутый предмет в руку и держа его перед собою, он медленно направился к высокому, с нетерпением ожидавшему окончания сборов.

Никогда галке ни прежде, ни после не приходилось так удивляться! Как будто перед каким-то призраком, высокий начал отступать перед шедшим на него длинноволосым человеком. Допятился он до товарища, который, увидев то, что держал перед собою длинноволосый человек и что блестело от невидимо откуда исходившего света, отпустил лошадь и также начал отступать. Так двигались они: длинноволосый и перед ним два разбойника. Вот один из них нерешительно поднял руку, снял шапку; другой быстрым движением скинул свою. Длинноволосый остановился, остановились и они.

Сидевший раньше на облучке поднял топор и сказал:

— Говорил тебе, не тронь. Видишь, попа везу. Эх ты, ворона!

Галка оскорбленно каркнула, но ни ее, ни говорившего не слышали те, что стояли друг перед другом.

— Ныне Христос родился, а что вы делаете, душегубы, разбойники! — произнес тихий, старческий голос.

Молчание.

— Я, недостойный служитель Бога, святые дары везу умирающему. И вы будете умирать, к кому вы на суд пойдете?

Молчание, только хрустнула ветка под шевельнувшейся галкой.

— Любить друг друга заповедал Христос, а что вы делаете? Христианскую кровь проливаете, души свои губите. Убийственные войдут в Царствие Небесное, а вы?

Колена высокого подогнулись, и он упал ниц. Быстро последовал за ним и товарищ. Так лежали они в снегу, не чувствуя, как коченеют их пальцы, а над ними звучал тихий, старческий голос:

— Не мне поклонитесь, а Ему милосердному, который меня послал к вам навстречу. Он, человеколюбец, простил душегубца и татя.

— Батя, прости, — прошептал высокий.

— Прости, батя, не будем, ей-богу, больше не будем, — присоединился второй, поднимая голову.

Священник молча повернулся и пошел к саням. Галка не хотела признаваться самой себе, что она лично заинтересована в исходе дела. Неодобрительно каркая, она думала, что стоит лишь на страже интересов сословия. Действительно, хорошо будет житья галкам, если люди будут деликатничать друг с другом! Иронически встопоршив перья, галка сделала вид, что не смотрит на дорогу, но тотчас же обошла закон и скосила глаза на нарушителей междуживотного права.

— Говорил, милый человек, не тронь. Эх! Скидывай-ка пояс!

Высокий послушно развязал пояс и подал работнику, который медленно и толково прикрутил ему руки к лопаткам.

— Ну-ка ты! Чего слюни-то распустил? Давай пояс, — обратился он к другому.

— Ну, ну! — слабо запротестовал тот, косясь на священника, но развязал пояс и подал.

— Отпусти их, Степан, — сказал священник.

— Как это можно, отец Иван. Меня попадья заругает.

— Отпусти. Не людям дадут ответ, а Богу.

Степан неохотно развязал высокого, дал слегка по шее его товарищу и сел на облучок.

— А с топором-то, милый человек, простишь, — говорил он, трогая лошадь.

Вскоре и сани и седоки скрылись в ночной мгле, откуда донеслось:

— Говорил, не тронь. Эх...

Изумленная до последней степени и возмущенная галка, перегнув голову набок, с любопытством смотрела на оставшихся, в неясной надежде, что дело еще может поправиться. Высокий стоял молча и потупив глаза. Товарищ тронул его руку.

— Пойдем!

Высокий молча двинулся вперед, а за ним поспешно зашагал товарищ. Вскоре и эти скрылись в темноте, и галка, столь любящая человеческое общество, осталась одна. Впрочем, на этот раз человеческое общество ей совсем не понравилось.

1898

1) С какой целью автор преломляет сюжет через восприятие галки?

2) Создавая образ галки, писатель подбирает такие слова и обороты, которые ее очеловечивают («крикливая манифестация», «некоторое духовное удовлетворение»). Подберите аналогичные примеры и объясните художественную задачу писателя.

3) Как в сюжете заострется тема жестокости мира?

4) Докажите, что сюжет разворачивается неспешно. Какова функция столь подробной экспозиционной части рассказа?

5) Какой образ из второго абзаца рассказа тесно связан с образами двух разбойников?

6) Завязка основного действия происходит в момент, когда галку разбудило «ощущение человеческой близости». Докажите, что дальнейшее развитие сюжетного действия построено с недомолвками, умолчаниями, неожиданными поворотами. С какой целью автор так выстраивает сюжет?

7) Как в сюжете рассказа взаимодействуют будничное с мистическим, обыденное с экстремальным?

8) Какие образы рассказа могут быть рассмотрены в качестве символов, организуемых все повествование и связанных с главной идеей рассказа?

9) Докажите, что в рассказе есть две кульминации. Какая из них, с вашей точки зрения, напряженнее и почему?

10) Леонид Андреев придавал огромное значение выбору заглавия произведения, о чем свидетельствует одна из записей И. А. Бунина, которая воспроизводит рассказ Андреева о поиске названия пьесы М. Горьким: «Заглавие — все. Понимаешь?.. Вот написал человек пьесу. Показывает мне. Вижу: «На дне жизни». Глупо, говорю. Плоско. Пиши просто: «На дне». И все. Понимаешь? Спас человека. Заглавие штука тонкая. Что было бы, например, если бы я вместо «Жизнь человека» брякнул: «Человеческая жизнь»? Ерунда была бы. Пошлость».

Почему выбор заглавия и подзаголовка рассказа «Что видела галка» можно назвать удачным?

11) Напишите сочинение на тему:

♦ Отражение в сюжете рассказа Л. Н. Андреева «Что видела галка» извечной борьбы в людях человеческого начала со звериным.

Материал для работы дома

1. Проанализируйте особенности сюжета рассказа Л. Н. Андреева «Предстояла кража», выполнив данные ниже задания.

ПРЕДСТОЯЛА КРАЖА

Предстояла крупная кража, а быть может, убийство. Нынче ночью предстояла она — и скоро нужно было идти к товарищу, а не ждать в бездействии дома и не оставаться одному. Когда человек один и бездействует, то все пугает его и злорадно смеется над ним темным и глухим смехом.

Его пугает мышь. Она таинственно скребется под полом и не хочет молчать, хотя над головой ее стучат палкой так сильно, что страшно становится самому. И на секунду она замирает, но, когда успокоенный человек ложится, она внезапно появляется под кроватью и пилит доски так громко-громко, что могут услышать на улице и прийти и спросить. Его пугает собака, которая резко звякает на дворе своей цепью и встречает каких-то людей; и потом они, собака и какие-то люди, долго молчат и что-то делают; их шагов не слышно, но они приближаются к двери, и чья-то рука берется за скобку. Берется и держит, не отворяя.

Его страшит весь старый и прогнивший дом, как будто вместе с долголетней жизнью среди стонущих, плачущих, от гнева скрежещущих зубами людей к нему пришла способность говорить и делать неопределенные и страшные угрозы. Из мрака его кривых углов что-то упорно смотрит, а когда поднести лампу, он бесшумно прыгает назад и становится высокой черной тенью, которая качается и смеется — качается и смеется, такая страшная на круглых бревнах стены. По низким потолкам его кто-то ходит тяжелыми стопами; шагов его почти не слышно, но доски гнутся, а в пазы сыплется мелкая пыль. Она не может сыпаться, если нет никого на темном чердаке и никто не ходит и не ищет чего-то. А она сыплется, и паутина, черная от копоти, дрожит и извивается. К маленьким окнам его жадно присасывается молчаливая и обманчивая тьма, и — кто знает? — быть может, оттуда с зловещим спокойствием невидимок глядят тусклые лица и друг другу показывают на него:

— Смотрите! Смотрите! Смотрите на него!

Когда человек один, его пугают даже люди, которых он давно знает. Вот они пришли, и человек был рад им; он весело смеялся и спокойно глядел на углы, в которых кто-то пря-

тался, на потолок, по которому кто-то ходил, — теперь никого уже нет, и доски не гнутся, и не сыплется больше тонкая пыль. Но люди говорят слишком много и слишком громко. Они кричат, как будто он глухой, и в крике теряются слова и их смысл; они кричат так обильно и громко, что крик их становится тишиной, и слова их делаются молчанием. И слишком много смотрят они. У них знакомые лица, но глаза их чужие и странные и живут отдельно от лица и его улыбки. Как будто в глазные щели старых, приглядевшихся лиц смотрит кто-то новый, чужой, все понимающий и страшно хитрый.

И человек, которому предстояла крупная кража, а быть может, убийство, вышел из старого покосившегося дома. Вышел и облегченно вздохнул.

Но и улица — безмолвная и молчаливая улица окраин, где строгий и чистый снег полей борется с шумным городом и властно вторгается в него немymi и белыми потоками, — пугает человека, когда он один. Уже ночь, но тьмы нет, чтобы скрыть человека. Она сбирается где-то далеко, впереди и сзади и в темных домах с закрытыми ставнями, и прячет всех других людей, — а перед ним она отступает, и все время он идет в светлом кругу, такой обособленный и всем видимый, как будто поднят он высоко на широкой и белой ладони. И в каждом доме, мимо которого движется его сгорбленная фигура, есть двери, и все они смотрят так сторожко и напряженно, как будто за каждой из них стоит готовый выскочить человек. А за заборами, за длинными заборами, расстилается невидимое пространство: там сады и огороды, и там никто не может быть в эту холодную зимнюю ночь, — но если бы кто-нибудь притаился с той стороны и в темную щель глядел бы на него чужими и хитрыми глазами, он не мог бы догадаться о его присутствии. И от этого он перебрался на середину улицы и шел по ней, обособленный и всем видимый, а отовсюду провожали его глазами сады, заборы и дома.

Так вышел человек на замерзшую реку. Дома, полные людей, остались за пределами светлого круга, и только поле и только небо холодными светлыми очами глядели друг на друга. Но было неподвижно поле, а все небо быстро бежало куда-то, и мутный, побелевший месяц стремительно падал в пустоту бездонного пространства. И ни дыхания, ни шороха, ни тревожной тени на снегу — хорошо и просторно стало кругом. Человек расправил плечи, широко и злобно взглянул на оставленную улицу и остановился.

— Покурим! — сказал он громко и хрипло, и спичка слегка осветила широкую черную бороду.

И тут же выпала из вздрогнувшей руки, так как на слова его пришел ответ — странный и неожиданный ответ среди этого мертвого простора и ночи. Нельзя было понять: голос это или стон, далеко он или близко, угрожает он или зовет на помощь. Что-то прозвучало и замерло.

Долго ждал напуганный человек, но звук не повторялся. И, еще подождав, он еще спросил:

— Кто тут?

И так неожидан и изумительно прост был ответ, что человек рассмеялся и бессмысленно выругался: то щенок визжал — самый обыкновенный и, должно быть, очень еще маленький щенок. Это видно было по его голосу — слабенькому, жалобному и полному той странной уверенности, что его должны услышать и пожалеть, какая звучит всегда в плаче очень маленьких и ничего не понимающих детей. Маленький щенок среди снежного простора ночи. Маленький, простой щенок, когда все было так необыкновенно и жутко, и весь мир тысячью открытых очей следил за человеком. И человек вернулся на тихий зов.

На утоптанном снегу дальней тропинки, беспомощно откинув задние лапки и опираясь на передние, сидел черненький щенок и весь дрожал. Дрожали лапки, на которые он опирался, дрожал маленький черный носик, и закругленный кончик хвоста отбивал по снегу ласково-жалобную дробь. Он давно замерзал, заблудившись в беспредельной пустыне, многих уверенно звал он на помощь, но они оглядывались и проходили мимо. А теперь над ним остановился человек.

«А ведь это, кажется, наш щенок!» — подумал человек, приглядываясь.

Он смутно помнил что-то крошечное, черное, вертлявое; оно громко стучало лапками, путалось под ногами и тоже визжало. И люди занимались им, делали с ним что-то смешное и ласковое, и кто-то однажды сказал ему:

— Погляди, какой Тютка потешный.

Он не помнит, поглядел он или нет; быть может, никто и не говорил ему этих слов; быть может, и щенка никакого у них в доме не было, а это воспоминание пришло откуда-то издалека, из той неопределенной глубины прошлого, где много солнца, красивых и странных звуков, и где все путается.

— Эй! Тютька! — позвал он. — Ты зачем попал сюда, собачий сын?

Щенок не повернул головки и не завизжал: он глядел куда-то в сторону и весь безнадежно и терпеливо дрожал. Самый обыкновенный и дрянной был этот щенок, а человек так постыдно испугался его и сам чуть-чуть не задрожал. А ему еще предстоит крупная кража и, может быть, убийство.

— Пошел! — крикнул человек грозно. — Пошел домой, дрянь!

Щенок как будто не слышал; он глядел в сторону и дрожал все той же настойчивой и мучительной дрожью, на которую холодно было смотреть. И человек серьезно рассердился.

— Пошел! Тебе говорят! — закричал он. — Пошел домой, дрянь, поганыш, собачий сын, а то я тебе голову размозжу. По-о-шел!

Щенок глядел в сторону и как будто не слышал этих страшных слов, которых испугался бы всякий, или не придавал им никакого значения. И то, что он так равнодушно и невнимательно принимал сердитые и страшные слова, наполнило человека чувством злобы и злобу его сделало бессильной.

— Ну, и подыхай тут, собака! — сказал он и решительно пошел вперед.

И тогда щенок завизжал — жалобно, как погибающий, и уверенно, что его должны услышать, как ребенок.

— Ага, завизжал! — с злобной радостью сказал человек и так же быстро пошел назад, и когда подошел — щенок сидел молча и дрожал.

— Ты пойдешь или нет? — спросил человек и не получил ответа.

И вторично спросил то же и вторично не получил ответа.

И тогда началась странная и нелепая борьба большого и сильного человека с замерзающим животным. Человек прогонял его домой, сердился, кричал, топал огромными ногами, а щенок глядел в сторону, покорно дрожал от холода и страха и не двигался с места. Человек притворно пошел назад к дому и ласково чмокал губами, чтобы щенок побежал за ним, но тот сидел и дрожал, а когда человек отошел далеко, стал настойчиво и жалобно визжать. Вернувшись, человек ударил его ногой: щенок перевернулся, испуганно взвизгнул и опять сел, опираясь на лапки, и задрожал. Что-то непонят-

ное, раздражающее и безвыходное вставало перед человеком. Он забыл о товарище, который ждал его, и обо всем том далеко, что будет сегодня ночью, — и всей раздраженной мыслью отдавался глупому щенку. Не мог он помириться с тем, как щенок не понимает слов, не понимает необходимости скорей бежать к дому.

С яростью человек поднял его за кожу на затылке и так отнес на десять шагов ближе к дому. Там он осторожно положил его на снег и приказал:

— Пошел! Пошел домой!

И, не оглядываясь, зашагал к городу. Через сотню шагов он в раздумье остановился и поглядел назад. Ничего не было ни видно, ни слышно — широко и просторно было на замерзшей речной глади. И осторожно, подкрадываясь, человек вернулся к тому месту, где оставил щенка, — и с отчаянием выругался длинным и печальным ругательством: на том же месте, где его поставили, ни на пядь ближе или дальше, сидел щенок и покорно дрожал. Человек наклонился к нему ближе и увидел маленькие круглые глазки, подернутые слезами, и мокрый жалкий носик. И все это покорно и безнадежно дрожало.

— Да пойдешь ты? Убью на месте! — закричал он и замахнулся кулаком.

Собрав в глаза всю силу своей злобы и раздражения, свирепо округлив их, он секунду пристально глядел на щенка и рычал, чтобы напугать. И щенок глядел в сторону своими заплаканными глазками и дрожал.

— Ну, что мне с тобой делать? Что? — с горечью спросил человек.

И, сидя на корточках, он бранил его и жаловался, что не знает, как быть; говорил о товарище, о деле, которое предстоит им сегодня ночью, и грозил щенку скорой и страшной смертью.

И щенок глядел в сторону и молча дрожал.

— А, дурак, пробковая голова! — с отчаянием крикнул человек; как что-то противное, убийственно ненавидимое, подхватил маленькое тельце, дал ему два сильных шлепка и понес к дому.

И диким хохотом разразились, встречая его, дома, заборы и сады. Глухо и темно гоготали застывшие сады и огороды, сметливо и коварно хихикали освещенные окна и всем холодом своих промерзших бревен, всем таинственным и

грозным нутром своим, сурово смеялись молчаливые и темные дома:

— Смотрите! Смотрите! Вот идет человек, которому предстоит убийство, и несет щенка. Смотрите! Смотрите на него!

И совестно и страшно стало человеку. Дымным облаком окутывали его злорадия и страх, и что-то новое, странное, чего никогда еще не испытывал он в своей отверженной и мучительной жизни вора: какое-то удивительное бессилие, какая-то внутренняя слабость, когда крепки мышцы и злобой сводится сильная рука, а сердце мягко и бессильно. Он ненавидел щенка — и осторожно нес его злобными руками, так бережно и осторожно, как будто была это великая драгоценность, дарованная ему прихотливой судьбой. И сурово оправдывался он:

— Что же я с ним поделаю, если он не идет. Ведь нельзя же, на самом деле!

А безмолвный хохот все рос и сонмом озлобленных лиц окружал человека, которому нынче предстояло убийство и который нес паршивого черненького щенка. Теперь не одни дома и сады смеялись над ним, смеялись и все люди, каких он знал в жизни, смеялись все кражи и насилия, какие он совершал, все тюрьмы, побои и издевательства, какие претерпело его старое, жилистое тело.

— Смотрите! Смотрите! Ему красть, а он несет щенка! Ему нынче красть, а он опоздает с паршивым маленьким щенком. Ха-ха-ха! Ха-ха-ха! Старый дурак! Смотрите! Смотрите на него!

И все быстрее он шел. Подавшись вперед всем туловищем, наклонив голову, как бык, готовый бодаться, он точно пробивался сквозь невидимые ряды невидимых врагов и, как знамя, нес перед собой таинственные и могущественные слова:

— Да ведь нельзя же на самом деле! Нельзя!

И все тише, все глуше становился потаенный смех невидимых врагов, и реже стали их тесные ряды. Быть может, оттого случилось это, что пушистым снегом рассыпались тучи и белым колеблющимся мостом соединили небо с землей. И медленнее пошел успокоенный человек, а в злобных руках его оживал полузамерзший черненький щенок. Куда-то далеко, в самую глубину маленького тела, загнал мороз нежную теплоту жизни — и теперь она выходила оттуда пробуждаю-

щаяся, яркая, странно-прекрасная в своей непостижимой тайне — такая же прекрасная, как зарождение света и огня среди глубокой тьмы и ненастья.

1902

1) Где завершается экспозиция рассказа и какой эпизод можно считать завязкой действия?

2) Как объяснить противоречие: герою бесконечно тягостно одиночество, но приход в его дом знакомых мучителен?

3) Что известно о прошлом главного героя? Почему его предыстория лишь намечена в сюжете рассказа?

4) Через какие кульминационные точки проходит развитие сюжета?

5) Почему главный персонаж остается без имени, которое вытесняется словом «человек»?

6) Почему для героя так важно припомнить кличку щенка?

7) Как объяснить грубость героя по отношению к щенку?

8) Почему встреча со щенком изменила намеченный ход событий?

9) В рассказе неоднократно говорится об уверенности щенка в том, что его зов о помощи будет услышан. Какая авторская мысль скрыта за этим микросюжетом?

10) Какой эпизод можно считать развязкой действия? Можно ли найти переклички этого эпизода с экспозиционной частью?

11) В чем заключается философский смысл финального абзаца рассказа?

12) Докажите, что Андреев добивается напряжения сюжетного действия при минимуме конкретных событий. Выполняя это задание, ответьте на следующие вопросы:

- На какие микросюжеты распадается повествование?
- Почему героя страшат самые обычные звуки?
- Зачем во втором абзаце рассказа так часто повторяется союз «и»?
- Почему первая фраза «предстояла кража» является лейтмотивом всего повествования и даже вынесена в заглавие?
- В финале рассказа возникает другой лейтмотив: «Ведь нельзя же на самом деле!» Какими мыслями наполнена эта внутренняя реплика героя?
- С какой целью писатель использует прием повтора слов?
- Какую функцию в рассказе выполняют слова с неопределенным значением?
- Почему в сознании героя неживой мир оживает?
- Каковы признаки парадоксального мировосприятия героя?
- Какие эпитеты, сравнения, метафоры придают повествованию особую экспрессивность?

13) Напишите сочинение на одну из тем:

♦ Особенности сюжетосложения рассказа Л. Н. Андреева «Предстояла кража».

♦ Сплетение внешних и внутренних событий, происходящих с героем рассказа Л. Н. Андреева «Предстояла кража».

♦ Иллюзорное и реальное в сюжете рассказа Л. Н. Андреева «Предстояла кража».

2. Проанализируйте особенности сюжета стихотворения В. Ф. Ходасевича, выполнив данные ниже задания.

ОБЕЗЬЯНА

Была жара. Леса горели. Нудно
Тянулось время. На соседней даче
Кричал петух. Я вышел за калитку.
Там, прислонясь к забору, на скамейке
Дремал бродячий серб, худой и черный.
Серебряный тяжелый крест висел
На груди полуголой. Капли пота
По ней катились. Выше, на заборе,
Сидела обезьяна в красной юбке
И пыльные листы сирени
Жевала жадно. Кожаный ошейник,
Оттянутый назад тяжелой цепью,
Давил ей горло. Серб, меня слышав,
Очнулся, вытер пот и попросил, чтоб дал я
Воды ему. Но, чуть ее пригубив, —
Не холодна ли, — блюдце на скамейку
Поставил он, и тотчас обезьяна,
Макая пальцы в воду, ухватила
Двумя руками блюдце.
Она пила, на четвереньках стоя,
Локтями опираясь на скамью.
Досок почти касался подбородок,
Над теменем лысеющим спина
Высоко выгибалась. Так, должно быть,
Стоял когда-то Дарий¹, припадая
К дорожной луже, в день, когда бежал он
Пред мощною фалангой Александра.

¹ Д а р и й — один из древнеперсидских царей государства Ахеменидов, которое в III веке до н. э. прекратило существование в результате завоевания его Александром Македонским.

Всю воду выпив, обезьяна блюдец
Долой смахнула со скамьи, привстала
И — этот миг забуду ли когда? —
Мне черную, мозолистую руку,
Еще прохладную от влаги, протянула...
Я руки жал красавицам, поэтам,
Вождем народа — ни одна рука
Такого благородства очертаний
Не заключала! Ни одна рука
Моей руки так братски не коснулась!
И, видит Бог, никто в мои глаза
Не заглянул так мудро и глубоко,
Воистину — до дна души моей.
Глубокой древности сладчайшие преданья
Тот нищий зверь мне в сердце оживил,
И в этот миг мне жизнь явилась полной,
И мнилось — хор светил и волн морских,
Ветров и сфер мне музыкой органной
Ворвался в уши, загремел, как прежде,
В иные, незапамятные дни.

И серб ушел, постукивая в бубен.
Присев ему на левое плечо,
Покачивалась мерно обезьяна,
Как на слоне индийский магараджа.
Огромное малиновое солнце,
Лишенное лучей,
В опаловом дыму висело. Изливался
Безгромный зной на чахлую пшеницу.

В тот день была объявлена война.

7 июня 1918, 20 февраля 1919

- 1) Каковы особенности жанра стихотворения В. Ф. Ходасевича?
- 2) Какое настроение создается в экспозиционной части стихотворения?
- 3) Докажите, что в стихотворении особое внимание отдано натуралистическим деталям. Какую роль они играют для понимания смысла произведения?
- 4) С какой целью через прием сравнения в стихотворение включен исторический сюжет?
- 5) Почему рукопожатие обезьяны приводит лирического героя к внутреннему потрясению?
- 6) Как в кульминационный момент изменяется течение художественного времени и трансформируется художественное пространство?

7) Сравните экспозиционную часть с развязкой сюжета. Как меняется настроение, выраженное через пейзажную зарисовку? Какая поэтическая мысль вызвала это изменение?

8) Как последняя фраза стихотворения связана с развернутым в нем сюжетом?

9) Напишите мини-сочинение на тему:

♦ Своеобразие сюжета стихотворения В. Ф. Ходасевича «Обезьяна».

ТЕМА 9

Композиция художественного произведения

Наука о литературе выделяет три основных уровня художественной формы: речевой строй произведения (ритм, темп, особенности синтаксиса, средства выразительности); предметная изобразительность (персонажи и события, портрет, пейзаж, интерьер) и композиция.

Композиция (от *лат.* *componere* — складывать, строить, оформлять) скрепляет элементы формы, соподчиняет их идее. По точному определению П. В. Палиевского, композиция — «дисциплинирующая сила и организатор произведения», «ее цель — расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи». Исследуя композицию художественного произведения, мы постигаем его построение, т. е. расположение и соотношенность компонентов художественной формы, помня при этом, что одна из важнейших закономерностей художественной композиции — соединение порядка с разнообразием.

В качестве синонимов термина «композиция» могут использоваться термины *структура* и *архитектоника*. Последний термин чаще применяется при характеристике композиции произведений крупных жанровых форм, например «Войны и мира».

Говоря о композиции сюжета произведения (сюжетосложении), мы обращаем внимание на порядок сообщения о ходе событий (т. е. на стадии развития действия, на соотношенность частей и глав, сцен и явлений), на взаимодействие сюжетных эпизодов и внесюжетных элементов, к которым относятся лирические отступления, обращения к читателям, вставные рассказы, сны, песни, письма и др.

Представление о композиции произведения будет неполным без рассмотрения системы персонажей, которая

определяет расстановку героев, построение их взаимоотношений. Персонажи могут группироваться по какому-либо признаку: семейному, социальному, возрастному, мировоззренческому и др., они могут образовывать сопоставительные пары, выступать в роли двойников, проявлять себя как антагонисты.

Анализ композиции связан также с исследованием соотношенности различных деталей и подробностей текста: пейзажных и портретных деталей, подробностей интерьера, деталей, описывающих поведение героев, их душевные состояния.

При построении произведения художник может обращаться к различным **композиционным приемам**: продумывать обрамление повествования, последовательность введения изображаемого, нарушать хронологию повествования, намеренно умалчивать о том или ином событии, давать внешне не связанные эпизоды в многозначительном соседстве, вводить в текст всякого рода повторы и лейтмотивы. Среди важнейших композиционных приемов особо выделяется сопоставление сходного и противопоставление различного (антитеза как открытое противопоставление и контраст как скрытое, неявное противопоставление). К числу других композиционных приемов относится смена точек зрения на изображаемое: события могут преломляться через авторское восприятие или через восприятие повествователя, они могут по-своему трансформироваться в сознании героя, воплощаясь в открытых репликах или во внутреннем монологе.

Описать особенности композиции того или иного произведения можно, соотнеся структуру конкретного произведения с условно выделенными **типами композиций**. Первый тип предполагает строгую соразмерность всех частей, что характерно для произведений античности и классицизма. Второй тип просматривается там, где очевидна последовательность в чередовании структурных элементов текста (роман И. А. Гончарова «Обломов»). Третий тип композиции связан с освобождением от жесткого плана в построении произведения. Так, в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» непременно чередуются сюжетные эпизоды с раздумьями повествователя.

Впрочем, своеобразие композиции можно описать и иным способом, например, с помощью точной метафоры. Композицию романа «Обломов» называют **кольцевой** (по-

сколько все в судьбе героя будто повторяется, но в новом качестве), а композицию «Евгения Онегина» определяют словом *зеркальная*: роман строится на своеобразной системе отражений. При характеристике композиции рассказа Л. Н. Толстого «После бала» используют эпитет *рамочная*, так как в повествование включен другой рассказ, являющийся сюжетным центром произведения. Примером *монтажной* композиции может служить другой рассказ Толстого «Три смерти»: он словно бы составлен из трех внешне не связанных друг с другом сюжетов (от чахотки умирает барыня, уходит в мир иной простой мужик Федор, погибает под топором дерево). Однако по воле художника три разрозненные судьбы объединяют размышления о тайне бытия, о смысле жизни, о норме отношений между людьми, о человеке и природе. Толстой тонко чувствовал роль композиции в создании подлинно художественного произведения: «В настоящем художественном произведении... нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значение всего произведения».

Вопросы и задания

1. Проанализируйте рассказ Л. Н. Толстого «Три смерти», выполняя предложенные ниже задания.

ТРИ СМЕРТИ

Рассказ

I

Была осень. По большой дороге скорой рысью ехали два экипажа. В передней карете сидели две женщины. Одна была госпожа, худая и бледная. Другая — горничная, глянцеви-то-румяная и полная. Короткие сухие волосы выбивались из-под полинявшей шляпки, красная рука в прорванной перчатке порывисто поправляла их. Высокая грудь, покрытая ковровым платком, дышала здоровьем, быстрые черные глаза то следили через окно за убегающими полями, то робко взглядывали на госпожу, то беспокойно окидывали углы кареты. Перед носом горничной качалась привешенная к сетке барынина шляпка, на коленях ее лежал щенок, ноги ее поднимались от шкатулок, стоявших на полу, и чуть слышно

подбарабанивали по ним под звук тряски рессор и побрякивания стекол.

Сложив руки на коленях и закрыв глаза, госпожа слабо покачивалась на подушках, заложенных ей за спину, и, слегка наморщившись, внутренне покашливала. На голове ее был белый ночной чепчик и голубая косыночка, завязанная на нежной, бледной шее. Прямой ряд, уходя под чепчик, разделял русые, чрезвычайно плоские напомаженные волосы, и было что-то сухое, мертвенное в белизне кожи этого просторного ряда. Вялая, несколько желтоватая кожа неплотно обтягивала тонкие и красивые очертания лица и краснелась на щеках и скулах. Губы были сухи и беспокойны, редкие ресницы не курчавились, и дорожный суконный капот делал прямые складки на впалой груди. Несмотря на то, что глаза были закрыты, лицо госпожи выражало усталость, раздраженье и привычное страданье.

Лакей, облокотившись на свое кресло, дремал на козлах, почтовый ящик, покрикивая бойко, гнал крупную потную четверку, изредка оглядываясь на другого ящика, покрикивавшего сзади в коляске. Параллельные широкие следы шин ровно и шибко стлались по известковой грязи дороги. Небо было серо и холодно, сырая мгла сыпалась на поля и дорогу. В карете было душно и пахло одеколоном и пылью. Больная потянула назад голову и медленно открыла глаза. Большие глаза были блестящи и прекрасного темного цвета.

— Опять, — сказала она, нервически отталкивая красивой худощавой рукой конец салоп горничной, чуть-чуть прикасавшийся к ее ноге, и рот ее болезненно изогнулся. Матреша подобрала обеими руками салоп, приподнялась на сильных ногах и села дальше. Свежее лицо ее покрылось ярким румянцем. Прекрасные темные глаза больной жадно следили за движениями горничной. Госпожа уперлась обеими руками о сиденье и также хотела приподняться, чтоб подсесть выше; но силы отказали ей. Рот ее изогнулся, и все лицо ее исказилось выражением бессильной, злой иронии. — Хоть бы ты помогла мне!.. Ах! не нужно! Я сама могу, только не клади за меня свои какие-то мешки, сделай милость!.. Да уж не трогай лучше, коли ты не умеешь! — Госпожа закрыла глаза и, снова быстро подняв веки, взглянула на горничную. Матреша, глядя на нее, кусала нижнюю красную губу. Тяжелый вздох поднялся из груди больной, но вздох, не кончившись, превратился в кашель. Она отвернулась, сморщилась и обеими руками схватилась за грудь. Когда кашель прошел,

она снова закрыла глаза и продолжала сидеть неподвижно. Карета и коляска въехали в деревню. Матреша высунула толстую руку из-под платка и перекрестилась.

— Что это? — спросила госпожа.

— Станция, сударыня.

— Что ж ты крестишься, я спрашиваю?

— Церковь, сударыня.

Больная повернулась к окну и стала медленно креститься, глядя во все большие глаза на большую деревенскую церковь, которую объезжала карета больной.

Карета и коляска вместе остановились у станции. Из коляски вышли муж больной женщины и доктор и подошли к карете.

— Как вы себя чувствуете? — спросил доктор, щупая пульс.

— Ну, как ты, мой друг, не устала? — спросил муж по-французски, — не хочешь ли выйти?

Матреша, подобрав узелки, жалась в угол, чтобы не мешать разговаривать.

— Ничего, то же самое, — отвечала больная. — Я не выйду.

Муж, постояв немного, вошел в станционный дом. Матреша, выскочив из кареты, на цыпочках побежала по грязи в ворота.

— Коли мне плохо, это не резон, чтобы вам не завтракать, — слегка улыбаясь, сказала больная доктору, который стоял у окна.

«Никому им до меня дела нет, — прибавила она про себя, как только доктор, тихим шагом отойдя от нее, рысью взбежал на ступени станции. — Им хорошо, так и все равно. О! боже мой!»

— Ну что, Эдуард Иванович, — сказал муж, встречая доктора и с веселой улыбкой потирая руки, — я велел погребец принести, вы как думаете насчет этого?

— Можно, — отвечал доктор.

— Ну, что она? — со вздохом спросил муж, понижая голос и поднимая брови.

— Я говорил: она не может доехать не только до Италии, — до Москвы дай бог. Особенно по этой погоде.

— Так что ж делать? Ах, боже мой! боже мой! — Муж закрыл глаза рукою. — Подай сюда, — прибавил он человеку, вносившему погребец.

— Остаться надо было, — пожав плечами, отвечал доктор.

— Да скажите, что же я мог сделать? — возразил муж, — ведь я употребил все, чтобы удержать ее, я говорил и о средствах, и о детях, которых мы должны оставить, и о моих делах, — она ничего слышать не хочет. Она делает планы о жизни за границей, как бы здоровая. А сказать ей о ее положении — ведь это значило бы убить ее.

— Да она уже убита, вам надо знать это, Василий Дмитрич. Человек не может жить, когда у него нет легких, и легкие опять вырасти не могут. Грустно, тяжело, но что ж делать? Наше и ваше дело только в том, чтобы конец ее был сколь возможно спокоен. Тут духовник нужен.

— Ах, боже мой! да вы поймите мое положение, напоминающая ей о последней воле. Пусть будет, что будет, а я не скажу ей этого. Ведь вы знаете, как она добра...

— Все-таки попробуйте уговорить ее остаться до зимнего пути, — сказал доктор, значительно покачивая головой, — а то дорогой может быть худо...

— Аксюша, а Аксюша! — визжала смотрительская дочь, накинув на голову кацавейку и топчась на грязном заднем крыльце, — пойдем ширкинскую барыню посмотрим, говорят, от грудной болезни за границу везут. Я никогда еще не видела, какие в чахотке бывают.

Аксюша выскочила на порог, и обе, схватившись за руки, побежали за ворота. Уменьшив шаг, они прошли мимо кареты и заглянули в опущенное окно. Больная повернула к ним голову, но, заметив их любопытство, нахмурилась и отвернулась.

— Мм-а-тушки! — сказала смотрительская дочь, быстро оборачивая голову. — Какая была красавица чудная, нынче что стало? Страшно даже. Видела, видела, Аксюша?

— Да, какая худая! — поддакивала Аксюша. — Пойдем еще посмотрим, будто к колодцу. Вишь, отвернулась, а я еще видела. Как жалко, Маша.

— Да и грязь же какая! — отвечала Маша, и обе побежали назад в ворота.

«Видно, я страшна стала, — думала больная. — Только бы поскорей, поскорей за границу, там я скоро поправлюсь».

— Что, как ты, мой друг? — сказал муж, подходя к карете и прожевывая кусок.

«Все один и тот же вопрос, — подумала больная, — а сам ест!»

— Ничего! — пропустила она сквозь зубы.

— Знаешь ли, мой друг, я боюсь, тебе хуже будет от дороги в эту погоду, и Эдуард Иваныч то же говорит. Не вернуться ли нам?

Она сердито молчала.

— Погода поправится, может быть, путь установится, и тебе бы лучше стало; мы бы и поехали все вместе.

— Извини меня. Ежели бы я давно тебя не слушала, я бы была теперь в Берлине и была бы совсем здорова.

— Что ж делать, мой ангел, невозможно было, ты знаешь. А теперь, ежели бы ты осталась на месяц, ты бы славно поправила; я бы кончил дела, и детей бы мы взяли...

— Дети здоровы, а я нет.

— Да ведь пойми, мой друг, что с этой погодой, ежели тебе сделается хуже дорогой... тогда, по крайней мере, дома.

— Что ж, что дома?.. Умереть дома? — вспльчиво отвечала больная. Но слово умереть, видимо, испугало ее, она умоляюще и вопросительно посмотрела на мужа. Он опустил глаза и молчал. Рот больной вдруг детски изогнулся, и слезы полились из ее глаз. Муж закрыл лицо платком и молча отошел от кареты.

— Нет, я поеду, — сказала больная, подняла глаза к небу, сложила руки и стала шептать несвязные слова. — Боже мой! за что же? — говорила она, и слезы лились сильнее. Она долго и горячо молилась, но в груди так же было больно и тесно, в небе, в полях и по дороге было так же серо и пасмурно, и та же осенняя мгла, ни чаще, ни реже, а все так же сыпалась на грязь дороги, на крыши, на карету и на тулупы ямщиков, которые, переговариваясь сильными, веселыми голосами, мазили и закладывали карету...

.....

II

Карета была заложена; но ямщик мешкал. Он зашел в ямскую избу. В избе было жарко, душно, темно и тяжело, пахло жильем, печеным хлебом, капустой и овчиной. Несколько человек ямщиков было в горнице, кухарка возилась у печи, на печи в овчинах лежал больной.

— Дядя Хведор! а дядя Хведор, — сказал молодой парень, ямщик в тулупе и с кнутом за поясом, входя в комнату и обращившись к больному.

— Ты чаво, шабала, Федьку спрашиваешь? — отозвался один из ямщиков, — вишь, тебя в карету ждут.

— Хочу сапог попросить; свои избил, — отвечал парень, вскидывая волосами и оправляя рукавицы за поясом. — Аль спит? А дядя Хведор? — повторил он, подходя к печи.

— Чаво? — слышался слабый голос, и рыжее худое лицо нагнулось с печи. Широкая, исхудалая и побледневшая рука, покрытая волосами, натягивала армяк на острое плечо в грязной рубахе. — Дай испить, брат; ты чаво?

Парень подал ковшик с водой.

— Да что, Федя, — сказал он, переминаясь, — тебе, чай, сапог новых не надо теперь; отдай мне, ходить, чай, не будешь.

Больной, припав усталой головой к глянцевитому ковшу и макая редкие отвисшие усы в темной воде, слабо и жадно пил. Спутанная борода его была нечиста, впалые, тусклые глаза с трудом поднялись на лицо парня. Отстав от воды, он хотел поднять руку, чтобы отереть мокрые губы, но не мог и отерся о рукав армяка. Молча и тяжело дыша носом, он смотрел прямо в глаза парню, собираясь с силами.

— Може, ты кому пообещал уже, — сказал парень, — так даром. Главное дело, мокреть на дворе, а мне с работой ехать, я и подумал себе: дай у Феды сапог попрошу, ему, чай, не надо. Може, тебе самому надобны, ты скажи...

В груди больного что-то стало переливаться и бурчать; он перегнулся и стал давиться горловым, неразрешавшимся кашлем.

— Уж где надобны, — неожиданно сердито на всю избу затрещала кухарка, — второй месяц с печи не слезает. Вишь, надрывается, даже у самой внутренность болит, как слышишь только. Где ему сапоги надобны? В новых сапогах хронить не станут. А уж давно пора, прости господи согрешенье. Вишь, надрывается. Либо перевезь его, что ль, в избу в другую, или куда! Такие больницы, слышь, в городе есть; а то разве дело — занял весь угол, да и шабаш. Нет тебе простору никакого. А тоже, чистоту спрашивают.

— Эй, Серега! иди садись, господу ждут, — крикнул в дверь почтовый староста.

Серега хотел уйти, не дождавшись ответа, но больной глазами, во время кашля, давал ему знать, что хочет ответить.

— Ты сапоги возьми, Серега, — сказал он, подавив кашель и отдохнув немного. — Только, слышь, камень купи, как помру¹, — хрипя, прибавил он.

¹ Имеется в виду надгробный камень.

— Спасибо, дядя, так я возьму, а камень, ей-ей, куплю.

— Вот, ребята, слышали, — мог выговорить еще больной и снова перегнулся вниз и стал давиться.

— Ладно, слышали, — сказал один из ямщиков. — Иди, Серега, садись, а то вон опять староста бежит. Барыня, вишь, ширкинская больная.

Серега живо скинул свои прорванные, несоразмерно большие сапоги и швырнул под лавку. Новые сапоги дяди Федора прилипли как раз по ногам, и Серега, поглядывая на них, вышел к карете.

— Эх сапоги важные! дай помажу, — сказал ямщик с помазкою в руке, в то время как Серега, влезая на козлы, подбирал вожжи. — Даром отдал?

— Аль завидно, — отвечал Серега, приподнимаясь и повертывая около ног полы армяка. — Пушай! Эх вы, любезные! — крикнул он на лошадей, взмахнув кнутиком; и карета и коляска с своими седоками, чемоданами и важами, скрываясь в сером осеннем тумане, шибко покатались по мокрой дороге.

Больной ямщик остался в душной избе на печи и, не выкашлявшись, через силу перевернулся на другой бок и затих.

В избе до вечера приходили, уходили, обедали, — больного было не слышно. Перед ночью кухарка влезла на печь и через его ноги достала тулуп.

— Ты на меня не сердчай, Настасья, — проговорил больной, — скоро опростаю угол-то твой.

— Ладно, ладно, что ж, ничаво, — пробормотала Настасья. — Да что у тебя болит-то, дядя? Ты скажи.

— Нутро все изныло. Бог его знает что.

— Небось и глотка болит, как кашляешь?

— Везде больно. Смерть моя пришла — вот что. Ох, ох, ох! — простонал больной.

— Ты ноги-то укрой вот так, — сказала Настасья, по дороге натягивая на него армяк и слезая с печи.

Ночью в избе слабо светил ночник. Настасья и человек десять ямщиков с громким храпом спали на полу и по лавкам. Один больной слабо кряхтел, кашлял и ворочался на печи. К утру он затих совершенно.

— Чудно что-то я нынче во сне видела, — говорила кухарка, в полусвете потягиваясь на другое утро. — Вижу я, будто дядя Хведор с печи слез и пошел дрова рубить. Дай, говорит, Настя, я тебе подсоблю; а я ему говорю: куда уж тебе

дрова рубить, а он как схватит топор да и почнет рубить, так шибко, шибко, только щепки летят. Что ж, я говорю, ты ведь болен был. Нет, говорит, я здоров, да как замахнется, на меня страх и нашел. Как я закричу, и проснулась. Уж не помер ли? Дядя Хведор! а дядя!

Федор не откликался.

— И то, не помер ли? Пойти посмотреть, — сказал один из проснувшихся ямщиков.

Свисшая с печи худая рука, покрытая рыжеватыми волосами, была холодна и бледна.

— Пойти смотрителю сказать, кажись, помер, — сказал ямщик.

Родных у Федора не было — он был дальний. На другой день его похоронили на новом кладбище, за рошей, и Настасья несколько дней рассказывала всем про сон, который она видела, и про то, что она первая хватилась дяди Федора.

III

Пришла весна. По мокрым улицам города, между навозными льдинками, журчали торопливые ручьи; цвета одежд и звуки говора движущегося народа были яркие. В садиках за заборами пухнули почки дерев, и ветви их чуть слышно покачивались от свежего ветра. Везде лились и капали прозрачные капли... Воробьи нескладно подпискивали и подпархивали на своих маленьких крыльях. На солнечной стороне, на заборах, домах и деревьях, все двигалось и блестело. Радостно, молодо было и на небе, и на земле, и в сердце человека.

На одной из главных улиц, перед большим барским домом, была постелена свежая солома; в доме была та самая умирающая больная, которая спешила за границу.

У затворенных дверей комнаты стоял муж больной и пожилая женщина. На диване сидел священник, опустив глаза и держа что-то завернутым в епитрахили. В углу, в вольтеровском кресле, лежала старушка — мать больной — и горько плакала. Подле нее горничная держала на руке чистый носовой платок, дожидаясь, чтобы старушка спросила его; другая чем-то терла виски старушки и дула ей под чепчик в седую голову.

— Ну, Христос с вами, мой друг, — говорил муж пожилой женщине, стоявшей с ним у двери, — она такое имеет доверие к вам, вы так умеете говорить с ней, угостите ее хорошенько, голубушка, идите же.

Он хотел уже отворить ей дверь; но кухня удержала его, приложила несколько раз платок к глазам и встряхнула головой.

— Вот теперь, кажется, я не заплакана, — сказала она и, сама отворив дверь, прошла в нее.

Муж был в сильном волнении и казался совершенно растерян. Он направился было к старушке; но, не дойдя несколько шагов, повернулся, прошел по комнате и подошел к священнику. Священник посмотрел на него, поднял брови к небу и вздохнул. Густая с проседью борода тоже поднялась кверху и опустилась.

— Боже мой! Боже мой! — сказал муж.

— Что делать? — вздыхая, сказал священник, и снова брови и борода его поднялись кверху и опустились.

— И матушка тут! — почти с отчаяньем сказал муж. — Она не вынесет этого. Ведь так любить, так любить ее, как она... я не знаю. Хоть бы вы, батюшка, попытались успокоить ее и уговорить уйти отсюда.

Священник встал и подошел к старушке.

— Точно-с, материнское сердце никто оценить не может, — сказал он, — однако Бог милосерд.

Лицо старушки вдруг стало все подергиваться, и с ней сделалась истерическая икота.

— Бог милосерд, — продолжал священник, когда она успокоилась немного. — Я вам доложу, в моем приходе был один больной, много хуже Марьи Дмитриевны, и что же, простой мещанин травами вылечил в короткое время. И даже мещанин этот самый теперь в Москве. Я говорил Василью Дмитриевичу — можно бы испытать. По крайности утешенье для больной бы было. Для Бога все возможно.

— Нет, уже ей не жить, — проговорила старушка, — чем бы меня, а ее Бог берет. — И истерическая икота усилилась так, что чувства оставили ее.

Муж больной закрыл лицо руками и выбежал из комнаты.

В коридоре первое лицо, встретившее его, был шестилетний мальчик, во весь дух догонявший младшую девочку.

— Что ж детей-то, не прикажете к мамаше сводить? — спросила няня.

— Нет, она не хочет их видеть. Это расстроит ее.

Мальчик остановился на минуту, пристально всматриваясь в лицо отца, и вдруг подпрыгнул ногой и с веселым криком побежал дальше.

— Это она будто бы вороная, папаша! — прокричал мальчик, указывая на сестру.

Между тем в другой комнате кухня сидела подле больной и искусно веденным разговором старалась приготовить ее к мысли о смерти. Доктор у другого окна мешал питье.

Больная, в белом капоте, вся обложенная подушками, сидела на постели и молча смотрела на кухню.

— Ах, мой друг, — сказала она, неожиданно перебивая ее, — не приготавливайте меня. Не считайте меня за дитя. Я христианка. Я все знаю. Я знаю, что мне жить недолго, я знаю, что ежели бы муж мой раньше послушал меня, я бы была в Италии и, может быть, — даже наверно, — была бы здорова. Это все ему говорили. Но что ж делать, видно, Богу было так угодно. На всех нас много грехов, я знаю это; но надеюсь на милость Бога, всем простится, должно быть, всем простится. Я стараюсь понять себя. И на мне было много грехов, мой друг. Но зато сколько я выстрадала. Я старалась сносить с терпеньем свои страдания...

— Так позвать батюшку, мой друг? вам будет еще легче, причастившись, — сказала кухня. Больная нагнула голову в знак согласия.

— Боже! прости меня, грешную, — прошептала она. Кухня вышла и мигнула батюшке.

— Это ангел! — сказала она мужу с слезами на глазах. Муж заплакал, священник прошел в дверь, старушка все еще была без памяти, и в первой комнате стало совершенно тихо. Через пять минут священник вышел из двери и, сняв епитрахиль, оправил волосы.

— Слава Богу, оне спокойнее теперь, — сказал он, — желают вас видеть.

Кухня и муж вышли. Больная тихо плакала, глядя на образ.

— Поздравляю тебя, мой друг, — сказал муж.

— Благодарствуй! Как мне теперь хорошо стало, какую непонятную сладость я испытываю, — говорила больная, и легкая улыбка играла на ее тонких губах. — Как Бог милостив! Не правда ли, Он милостив и всемогущ? — И она снова с жадной мольбой смотрела полными слез глазами на образ.

Потом вдруг как будто что-то вспомнилось ей. Она знаками подозвала к себе мужа.

— Ты никогда не хочешь сделать, что я прошу, — сказала она слабым и недовольным голосом. Муж, вытянув шею, покорно слушал ее.

— Что, мой друг?

— Сколько раз я говорила, что эти доктора ничего не знают, есть простые лекарки, они вылечивают... Вот батюшка говорил... мещанин... Пошли.

— За кем, мой друг?

— Боже мой! ничего не хочет понимать!.. — И больная сморщилась и закрыла глаза.

Доктор, подойдя к ней, взял ее за руку. Пульс заметно бился слабее и слабее. Он мигнул мужу. Больная заметила этот жест и испуганно оглянулась. Кузина отвернулась и заплакала.

— Не плачь, не мучь себя и меня, — говорила больная, — это отнимает у меня последнее спокойствие.

— Ты ангел! — сказала кузина, целуя ее руку.

— Нет, сюда поцелуй, только мертвых целуют в руку. Боже мой! Боже мой!

В тот же вечер больная уже была тело, и тело в гробу стояло в зале большого дома. В большой комнате с затворенными дверями сидел один дьячок и в нос, мерным голосом, читал песни Давида. Яркий восковой свет с высоких серебряных подсвечников падал на бледный лоб усопшей, на тяжелые восковые руки и окаменелые складки покрыва, страшно поднимающегося на коленях и пальцах ног. Дьячок, не понимая своих слов, мерно читал, и в тихой комнате странно звучали и замирали слова. Изредка из дальней комнаты долетали звуки детских голосов и их топота.

«Сокроешь лицо Твое — смущаются, — гласил псалтырь, — возьмешь от них дух — умирают и в прах свой возвращаются. Пошлешь Дух Твой — созидаются и обновляют лицо земли. Да будет Господу слава вовеки».

Лицо усопшей было строго, спокойно и величаво. Ни в чистом холодном лбе, ни в твердо сложенных устах ничто не двигалось. Она вся была внимание. Но понимала ли она хоть теперь великие слова эти?

IV

Через месяц над могилой усопшей воздвиглась каменная часовня. Над могилой ямщика все еще не было камня, и только светло-зеленая трава пробивала над бугорком, служившим единственным признаком прошедшего существования человека.

— А грех тебе будет, Серега, — говорила раз кухарка на станции, — коли ты Хведору камня не купишь. То говорил: зима, зима, а нынче что ж слова не держишь? Ведь при мне было. Он уж приходил к тебе раз просить, не купишь, еще раз придет, душить станет.

— Да что, я разве отрекаюсь, — отвечал Серега, — я камень куплю, как сказал, куплю, в полтора целковых куплю. Я не забыл, да ведь привезть надо. Как случай в город будет, так и куплю.

— Ты бы хошь крест поставил, вот что, — отозвался старый ящик, — а то впрямь дурно. Сапоги-то носишь.

— Где его возьмешь, крест-то? из полена не вытешешь?

— Что говоришь-то? Из полена не вытешешь, возьми топор да в рощу пораньше сходи, вот и вытешешь. Ясенку ли, что ли, срубишь. Вот и голубец будет. А то, поди, еще объездчика пой водкой. За всякой дрянью поить не наготовишься. Вон я наемни вагу сломал, новую вырубил важную, никто слова не сказал.

Ранним утром, чуть зорька, Серега взял топор и пошел в рощу.

На всем лежал холодный матовый покров еще падавшей, не освещенной солнцем росы. Восток незаметно яснил, отражая свой слабый свет на подернутом тонкими тучами своде неба. Ни одна травка внизу, ни один лист на верхней ветви дерева не шевелились. Только изредка слышавшиеся звуки крыльев в чаще дерева или шелеста по земле нарушали тишину леса. Вдруг странный, чуждый природе звук разнесся и замер на опушке леса. Но снова послышался звук и равномерно стал повторяться внизу около ствола одного из неподвижных деревьев. Одна из макуш необычайно затрепетала, сочные листья ее зашептали что-то, и малиновка, сидевшая на одной из ветвей ее, со свистом перепорхнула два раза и, подергивая хвостиком, села на другое дерево.

Топор низом звучал глуше и глуше, сочные белые щепки летели на росистую траву, и легкий треск послышался из-за ударов. Дерево вздрогнуло всем телом, погнулось и быстро выпрямилось, испуганно колебаясь на своем корне. На мгновенье все затихло, но снова погнулось дерево, снова послышался треск в его стволе, и, ломая сучья и спустив ветви, оно рухнулось макушей на сырую землю. Звуки топора и шагов затихли. Малиновка свистнула и вспорхнула выше. Ветка, которую она зацепила своими крыльями, покачалась не-

сколько времени и замерла, как и другие, со всеми своими листьями. Деревья еще радостнее красовались на новом просторе своими неподвижными ветвями.

Первые лучи солнца, пробив сквозившую тучу, блеснули в небе и пробежали по земле и небу. Туман волнами стал переливаться в лощинах, роса, блестя, заиграла на зелени, прозрачные побелевшие тучки спеша разбегались по синевшему своду. Птицы гомозились в чаще и, как потерянные, щебетали что-то счастливое; сочные листья радостно и спокойно шептались в вершинах, и ветви живых деревьев медленно, величаво зашевелились над мертвым, поникшим деревом.

1859

1) Перечитайте первый абзац рассказа и докажите, что его композиция подчинена задаче изобразить картину по принципу постепенного сужения художественного пространства. С какой целью автор применяет этот прием?

2) Найдите в части I рассказа пейзажные зарисовки и объясните их связь с идеей рассказа. Как взаимодействуют эти пейзажные зарисовки друг с другом и с другими пейзажными зарисовками рассказа?

3) В части I рассказа даны два портрета: госпожи и горничной. Как вводятся эти портреты в повествование и на какие мысли наводит их сопоставление?

4) В части I рассказа есть эпизод, описывающий, как горничная, а затем и барыня крестятся при виде деревенской церкви. С какими эпизодами части III рассказа взаимодействует этот фрагмент текста?

5) Часть I рассказа содержит эпизод со смотрительской дочкой и Аксюшей, побежавшими «посмотреть» больную барыню. С какой целью введен этот эпизод?

6) В части I рассказа воспроизведен разговор барыни с мужем о детях. Как этот диалог помогает понять характер барыни? Как развивается тема детей в части III рассказа?

7) Вычленили внутренние реплики больной барыни. Какая между ними существует связь? Как эти реплики помогают понять характер барыни, ее душевное состояние?

8) Какая реплика барыни будет повторена в рассказе? На что указывает этот повтор?

9) В чем вам видится логика финала части I рассказа? Почему она завершается и многоточием и отточием?

10) Комментируя свой рассказ, Толстой назвал барыню «жалкой и гадкой». Объясните такую писательскую оценку.

11) Проанализируйте диалог ямщика и больного Федора (часть II). Сопоставьте его с диалогами барыни и ее мужа. Какие авторские мысли становятся очевиднее при соотнесении этих диалогов?

12) В часть II рассказа включен сон кухарки Насти о Федоре. В чем символический смысл этого сна? Как сон помогает читателю лучше понять образ Федора? С какими эпизодами рассказа он состоит в не прямой связи?

13) Как цитата из псалтыри (конец части III) связана с идеей рассказа?

14) В чем вам видится смысл деления рассказа на четыре части? Какие темы и проблемы являются сквозными для всего рассказа и какие — специфичными для каждой из частей рассказа?

15) Как в рассказе передано движение времени?

16) Какова роль приемов контраста и антитезы в рассказе?

17) Докажите, что в композиции рассказа есть хронологические смещения, связанные с переходом от настоящего к прошлому, а также с пропуском эпизодов. Какие художественные задачи помогает решать такая композиция сюжета?

18) Напишите сочинение на тему:

♦ Особенности композиции рассказа Л. Н. Толстого «Три смерти».

Материал для работы дома

I. Проанализируйте особенности композиции рассказа Л. Н. Толстого «Чем люди живы», выполнив данные ниже задания.

ЧЕМ ЛЮДИ ЖИВЫ

Мы знаем, что мы перешли из смерти в жизнь, потому что любим братьев: не любящий брата пребывает в смерти. (I посл. Иоан. III, 14)

А кто имеет достаток в мире, но, видя брата своего в нужде, затворяет от него сердце свое: как пребывает в том любовь Божия? (III, 17)

Дети мои! Станем любить не словом или языком, но делом и истиной. (III, 18)

Любовь от Бога, и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога. (IV, 7)

Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь. (IV, 8)

Бога никто никогда не видел. Если мы любим друг друга, то Бог в нас пребывает. (IV, 12)

Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем. (IV, 7)

Кто говорит: я люблю Бога, а брата своего ненавидит, тот лжец, ибо не любящий брата своего, которого видит, как может любить Бога, которого не видит? (IV, 20)

Жил сапожник с женой и детьми у мужика на квартире. Ни дома своего, ни земли у него не было, и кормился он с семьею сапожной работой. Хлеб был дорогой, а работа дешевая, и что заработает, то и проест. Была у сапожника одна шуба с женой, да и та износилась в лохмотья; и второй год собирался сапожник купить овчин на новую шубу.

К осени собрались у сапожника деньжонки: три рубля бумажка лежала у бабы в сундуке, а еще пять рублей двадцать копеек было за мужиками в селе.

И собрался с утра сапожник в село за шубой. Надел нанковую бабью куртушку на вате на рубаху, сверху кафтан суконный, взял бумажку трехрублевую в карман, выломал палку и пошел после завтрака. Думал: «Получу пять рублей с мужиков, приложу своих три, — куплю овчин на шубу».

Пришел сапожник в село, зашел к одному мужику — дома нет, обещала баба на неделе прислать мужа с деньгами, а денег не дала; зашел к другому, — забожился мужик, что нет денег, только двадцать копеек отдал за починку сапог. Думал сапожник в долг взять овчины, — в долг не поверил овчинник.

— Денежки, — говорит, — принеси, тогда выбирай любое, а то знаем мы, как долги выбирать.

Так и не сделал сапожник никакого дела, только получил двадцать копеек за починку да взял у мужика старые валенки кожей обшить.

Потужил сапожник, выпил на все двадцать копеек водки и пошел домой без шубы. С утра сапожнику морозно показалось, а выпивши — тепло было и без шубы. Идет сапожник дорогой, одной рукой палочкой по мерзлым калмыжкам постукивает, а другой рукой сапогами валеными помахивает, сам с собой разговаривает.

— Я, — говорит, — и без шубы тепел. Выпил шкалик; оно во всех жилках играет. И тулупа не надо. Иду, забывши горе. Вот какой я человек! Мне что? Я без шубы проживу. Мне ее век не надо. Одно — баба заскучает. Да и обидно — ты на него работай, а он тебя водит. Постой же ты теперь: не прине-сешь денежки, я с тебя шапку сниму, ей-богу, сниму. А то что же это? По двугривенному отдает! Ну что на двугривенный сделаешь? Выпить — одно. Говорит: нужда. Тебе нужда, а мне не нужда? У тебя и дом, и скотина, и все, а я весь тут; у тебя свой хлеб, а я на покупном, — откуда хочешь, а три

рубля в неделю на один хлеб подай. Приду домой — а хлеб дошел; опять полтора рубля выложь. Так ты мне мое отдай.

Подходит так сапожник к часовне у поворотка, глядит — за самой за часовней что-то белеется. Стало уж смеркаться. Приглядывается сапожник, а не может рассмотреть, что такое. «Камня, думает, здесь такого не было. Скотина? На скотину не похоже. С головы похоже на человека, да бело что-то. Да и человеку зачем тут быть?»

Подошел ближе — совсем видно стало. Что за чудо: точно, человек, живой ли, мертвый, голышом сидит, прислонен к часовне и не шевелится. Страшно стало сапожнику; думает себе: «Убили какие-нибудь человека, раздели, да и бросили тут. Подойди только, и не разделаешься потом».

И пошел сапожник мимо. Зашел за часовню — не видать стало человека. Прошел часовню, оглянулся, видит — человек отклонился от часовни, шевелится, как будто приглядывается. Еще больше заробел сапожник, думает себе:

«Подойти или мимо пройти? Подойти — как бы худо не было: кто его знает, какой он? Не за добрые дела попал сюда. Подойдешь, а он вскочит да задушит, и не уйдешь от него. А не задушит, так поди вожжайся с ним. Что с ним, с голым, делать? Не с себя же снять, последнее отдать. Пронеси только Бог!»

И прибавил сапожник шагу. Стал уж проходить часовню, да зазрила его совесть.

И остановился сапожник на дороге.

— Ты что же это, — говорит на себя, — Семен, делаешь? Человек в беде помирает, а ты заробел, мимо идешь. Али дюже разбогател? Боишься, ограбят богатство твое? Ай, Сема, неладно!

Повернулся Семен и пошел к человеку.

II

Подходит Семен к человеку, разглядывает его и видит: человек молодой, в силе, не видать на теле побоев, только видно — измёрз человек и напуган; сидит, прислонясь, и не глядит на Семена, будто ослаб, глаз поднять не может. Подошел Семен вплоть, и вдруг как будто очнулся человек, повернул голову, открыл глаза и взглянул на Семена. И с этого взгляда полюбился человек Семену. Бросил он наземь валенки, распоясался, положил подпояску на валенки, скинул кафтан.

— Будет, — говорит, — толковать-то! Одевай, что ли! Ну-ка! Взял Семен человека под локоть, стал поднимать. Поднялся человек. И видит Семен — тело тонкое, чистое, руки, ноги не ломаные и лицо умильное. Накинул ему Семен кафтан на плечи, — не попадет в рукава. Заправил ему Семен руки, натянул, запахнул кафтан и подтянул подпояскою.

Снял было Семен картуз рваный, хотел на голого надеть, да холодно голове стало, думает: «У меня лысина во всю голову, а у него виски курчавые, длинные». Надел опять. «Лучше сапоги ему обую».

Посадил его и сапоги валеные обул ему.

Одел его сапожник и говорит:

— Так-то, брат. Ну-ка, разминайся да согревайся. А эти дела все без нас разберут. Идти можешь?

Стоит человек, умильно глядит на Семена, а выговорить ничего не может.

— Что же не говоришь? Не зимовать же тут. Надо к жилью. Ну-ка, на вот дубинку мою, обопришь, коли ослаб. Раскачивайся-ка!

И пошел человек. И пошел легко, не отстает.

Идут они дорогой, и говорит Семен:

— Чей, значит, будешь?

— Я не здешний.

— Здешних-то я знаю. Попал-то, значит, как сюда, под часовню?

— Нельзя мне сказать.

— Должно, люди обидели?

— Никто меня не обидел. Меня Бог наказал.

— Известно, все Бог, да все же куда-нибудь прибиваться надо. Куда надо-то тебе?

— Мне все одно.

Подивился Семен. Не похож на озорника и на речах мягок, а не рассказывает про себя. И думает Семен: «Мало ли какие дела бывают», — и говорит человеку:

— Что ж, так пойдем ко мне в дом, хоть отойдешь мало-мальски.

Идет Семен, не отстает от него странник, рядом идет. Поднялся ветер, прохватывает Семена под рубаху, и стал с него сходить хмель, и прозябать стал. Идет он, носом посапывает, запахивает на себе куртушку бабью и думает: «Вот-те и шуба, пошел за шубой, а без кафтана приду да еще голого с собой приведу. Не похвалит Матрена!» И как подумает об

Матрене, скучно станет Семену. А как поглядит на странника, вспомнит, как он взглянул на него за часовней, так взывает в нем сердце.

III

Убралась Семена жена рано. Дров нарубила, воды принесла, ребят накормила, сама закусила и задумалась; задумалась, когда хлеба ставить: нынче или завтра? Краюшка большая осталась.

«Если, думает, Семен там пообедает да много за ужином не съест, на завтра хватит хлеба».

Повертела, повертела Матрена краюху, думает: «Не стану нынче хлебов ставить. Муки и то всего на одни хлебы осталось. Еще до пятницы протянем».

Убрала Матрена хлеб и села у стола заплату на мужнину рубаху нашить. Шьет и думает Матрена про мужа, как он будет овчины на шубу покупать.

«Не обманул бы его овчинник. А то прост уж очень мой-то. Сам никого не обманет, а его малое дитя проведет. Восемь рублей деньги не малые. Можно хорошую шубу собрать. Хоть не дубленая, а все шуба. Прошлую зиму как бились без шубы! Ни на речку выйти, ни куда. А то вот пошел со двора, все на себя надел, мне и одеть нечего. Не рано пошел. Пора бы ему. Уж не загулял ли соколик-то мой?»

Только подумала Матрена, заскрипели ступеньки на крыльце, кто-то вошел. Воткнула Матрена иголку, вышла в сени. Видит — вошли двое: Семен и с ним мужик какой-то без шапки и в валенках.

Сразу почуяла Матрена дух винный от мужа. «Ну, думает, так и есть загулял». Да как увидела, что он без кафтана, в куртушке в одной и не несет ничего, а молчит, ужимается, оборвалось у Матрены сердце. «Пропил, думает, деньги, загулял с каким-нибудь непутевым, да и его еще с собой привел».

Пропустила их Матрена в избу, сама вошла, видит — человек чужой, молодой, худошавый, кафтан на нем ихний. Рубахи не видать под кафтаном, шапки нет. Как вошел, так стал, не шевелится и глаз не поднимает. И думает Матрена: недобрый человек — боится.

Насупилась Матрена, отошла к печи, глядит, что от них будет.

Снял Семен шапку, сел на лавку, как добрый.

— Что ж, — говорит, — Матрена, собери ужинать, что ли!

Пробурчала что-то себе под нос Матрена. Как стала у печи, не шевельнется: то на одного, то на другого посмотрит и только головой покачивает. Видит Семен, что баба не в себе, да делать нечего: как будто не примечает, берет за руку странника.

— Садись, — говорит, — брат, ужинать станем.

Сел странник на лавку.

— Что же, али не варила?

Взяло зло Матрену.

— Варила, да не про тебя. Ты и ум, я вижу, пропил. Пошел за шубой, а без кафтана пришел, да еще какого-то бродягу голого с собой привел. Нет у меня про вас, пьяниц, ужина.

— Будет, Матрена, что без толку-то языком стрекотать! Ты спроси прежде, какой человек...

— Ты сказывай, куда деньги девал?

Полез Семен в кафтан, вынул бумажку, развернул.

— Деньги — вот они, а Трифионов не отдал, завтра посулился.

Еще пуще взяло зло Матрену: шубы не купил, а последний кафтан на какого-то голого надел да к себе привел.

Схватила со стола бумажку, понесла прятать, сама говорит:

— Нет у меня ужина. Всех пьяниц голых не накормишь.

— Эх, Матрена, поддержи язык-то. Прежде послушай, что говорят...

— Наслушаешься ума от пьяного дурака. Недаром не хотела за тебя, пьяницу, замуж идти. Матушка мне холсты отдала — ты пропил; пошел шубу купить — пропил.

Хочет Семен растолковать жене, что пропил он только двадцать копеек, хочет сказать, где он человека нашел, — не дает ему Матрена слова вставить: откуда что берется, по два слова вдруг говорит. Что десять лет тому назад было, и то все помянула.

Говорила, говорила Матрена, подскочила к Семену, схватила его за рукав.

— Давай поддевку-то мою. А то одна осталась, и ту с меня снял да на себя напер. Давай сюда, конопатый пес, пострел тебя расшиби!

Стал снимать с себя Семен куцавейку, рукав вывернул, дернула баба — затрещала в швах куцавейка. Схватила Матрена поддевку, на голову накинула и взялась за дверь. Хотела

уйти, да остановилась: и сердце в ней расхотелось — хочется ей зло сорвать и узнать хочется, какой-токой человек.

IV

Остановилась Матрена и говорит:

— Кабы добрый человек, так голый бы не был, а то на нем и рубахи-то нет. Кабы за добрыми делами пошел, ты бы сказал, откуда привел шеголя такого.

— Да я сказываю тебе: иду, у часовни сидит этот раздевши, застыл совсем. Не лето ведь, нагишом-то. Нанес меня на него Бог, а то бы пропасть. Ну, как быть? Мало ли какие дела бывают! Взял, одел и привел сюда. Утиши ты свое сердце. Грех, Матрена. Помирать будем.

Хотела Матрена изругаться, да поглядела на странника и замолчала. Сидит странник — не шевельнется, как сел на краю лавки. Руки сложены на коленях, голова на грудь опущена, глаз не раскрывает и все морщится, как будто душит его что. Замолчала Матрена. Семен и говорит:

— Матрена, али в тебе Бога нет?!

Услыхала это слово Матрена, взглянула еще на странника, и вдруг сошло в ней сердце. Отошла она от двери, подошла к печному углу, достала ужинать. Поставила чашку на стол, налила квасу, выложила краюшку последнюю. Подала нож и ложки.

— Хлебайте, что ль, — говорит.

Подвинул Семен странника.

— Пролезай, — говорит, — молодец.

Нарезал Семен хлеба, крошил, и стали ужинать. А Матрена села об угол стола, подперлась рукой и глядит на странника.

И жалко стало Матрене странника, и полюбила она его. И вдруг повеселел странник, перестал морщиться, поднял глаза на Матрену и улыбнулся.

Поужинали; убрала баба и стала спрашивать странника:

— Да ты чей будешь?

— Не здешний я.

— Да как же ты на дорогу-то попал?

— Нельзя мне сказать.

— Кто ж тебя обобрал?

— Меня Бог наказал.

— Так голый и лежал?

— Так и лежал нагой, замерзал. Увидал меня Семен, пожалел, снял с себя кафтан, на меня надел и велел сюда прийти. А здесь ты меня накормила, напоила, пожалела. Спасет вас Господь!

Встала Матрена, взяла с окна рубаху старую Семенову, ту самую, что платала, подала страннику; нашла еще портки, подала.

— На вот, я вижу, у тебя и рубахи-то нет. Оденься да ложись где полюбится — на хоры али на печь.

Снял странник кафтан, одел рубаху и портки и лег на хоры. Потушила Матрена свет, взяла кафтан и полезла к мужу.

Прикрылась Матрена концом кафтана, лежит и не спит, все странник ей с мыслей не идет.

Как вспомнит, что он последнюю краюшку доел и на завтра нет хлеба, как вспомнит, что рубаху и портки отдала, так скучно ей станет; а вспомнит, как он улыбнулся, и взыграет в ней сердце.

Долго не спала Матрена и слышит — Семен тоже не спит, кафтан на себя тащит.

— Семен!

— А!

— Хлеб-то последний поели, а я не ставила. На завтра, не знаю, как быть. Нечто у кумы Маланьи попрошу.

— Живы будем, сыты будем.

Полежала баба, помолчала.

— А человек, видно, хороший, только что ж он не рассказывает про себя.

— Должно, нельзя.

— Сем!

— А!

— Мы-то даем, да что ж нам никто не дает?

Не знал Семен, что сказать. Говорит: «Будет толковать-то». Повернулся и заснул.

V

Наутро проснулся Семен. Дети спят, жена пошла к соседям хлеба занимать. Один вчерашний странник в старых портках и рубахе на лавке сидит, вверх смотрит. И лицо у него против вчерашнего светлее.

И говорит Семен:

— Чего ж, милая голова: брюхо хлеба просит, а голое тело одежи. Кормиться надо. Что работать умеешь?

— Я ничего не умею.

Подивился Семен и говорит:

— Была бы охота. Всему люди учатся.

— Люди работают, и я работать буду.

— Тебя как звать?

— Михаил.

— Ну, Михайла, сказывать про себя не хочешь — твое дело, а кормиться надо. Работать будешь, что прикажу, — кормить буду.

— Спаси тебя Господь, а я учиться буду. Покажи, что делать.

Взял Семен пряжу, надел на пальцы и стал делать конец.

— Дело не хитрое, гляди...

Посмотрел Михайла, надел также на пальцы, тотчас перенял, сделал конец.

Показал ему Семен, как наваривать. Также сразу понял Михайла. Показал хозяин и как всучить щетинку и как тачать, и тоже сразу понял Михайла.

Какую ни покажет ему работу Семен, все сразу поймет, и с третьего дня стал работать, как будто век шил. Работает без разгиба, ест мало; перемежится работа — молчит и все вверх глядит. На улицу не ходит, не говорит лишнего, не шутит, не смеется.

Только и видели раз, как он улыбнулся в первый вечер, когда ему баба ужинать собрала.

VI

День ко дню, неделя к неделе, вскружился и год. Живет Михайла по-прежнему у Семена, работает. И прошла про Семенова работника слава, что никто так чисто и крепко сапог не сошьет, как Семенов работник Михайла, и стали из округи к Семену за сапогами ездить, и стал у Семена достаток прибавляться.

Сидят раз по зиме Семен с Михайлой, работают, подъезжает к избе тройкой с колокольцами возок. Поглядели в окно: остановился возок против избы, соскочил молодец с облучка, отворил дверцу. Вылезает из возка в шубе барин. Вышел из возка, пошел к Семенову дому, вошел на крыльцо. Выскочила Матрена, распахнула дверь настежь. Нагнулся барин, вошел в избу, выпрямился, чуть головой до потолка не достал, весь угол захватил.

Встал Семен, поклонился и дивуется на барина. И не видывал он людей таких. Сам Семен поджарый и Михайла худощавый, а Матрена и вовсе как щепка сухая, а этот — как с другого света человек: морда красная, налитая, шея как у быка, весь как из чугуна вылит.

Отдулся барин, снял шубу, сел на лавку и говорит:

— Кто хозяин сапожник?

Вышел Семен, говорит:

— Я, ваше степенство.

Крикнул барин на своего малого:

— Эй, Федька, подай сюда товар.

Вбежал малый, внес узелок. Взял барин узел, положил на стол.

— Развяжи, — говорит. Развязал малый.

Ткнул барин пальцем товар сапожный и говорит Семену:

— Ну, слушай же ты, сапожник. Видишь товар?

— Вижу, — говорит, — ваше благородие.

— Да ты понимаешь ли, какой это товар?

Пошупал Семен товар, говорит:

— Товар хороший.

— То-то хороший! Ты, дурак, еще не видал товару такого.

Товар немецкий, двадцать рублей плачен.

Заробел Семен, говорит:

— Где же нам видать.

— Ну, то-то. Можешь ты из этого товара на мою ногу сапоги сшить?

— Можно, ваше степенство.

Закричал на него барин:

— То-то «можно». Ты понимай, ты на кого шьешь, из какого товару. Такие сапоги мне шей, чтобы год носились, не кривились, не поролись. Можешь — берись, режь товар, а не можешь — и не берись и не режь товару. Я тебе наперед говорю: распорются, скривятся сапоги раньше году, я тебя в острог засажу; не скривятся, не распорются до году, я за работу десять рублей отдам.

Заробел Семен и не знает, что сказать. Оглянулся на Михайлу. Толкнул его локтем и шепчет:

— Брат, что ли?

Кивнул головой Михайла: «Бери, мол, работу».

Послушался Семен Михайлу, взял такие сапоги сшить, чтобы год не кривились, не поролись.

Крикнул барин малого, велел снять сапог с левой ноги, вытянул ногу.

— Снимай мерку!

Сшил Семен бумажку в десять вершков, загладил, стал на колени, руку об фартук обтер хорошенько, чтобы барский чулок не попачкать, и стал мерить. Обмерил Семен подошву, обмерил в подъеме; стал икру мерить, не сошлась бумажка. Ножища в икре как бревно толстая.

— Смотри, в голенище не обузь.

Стал Семен еще бумажку нашивать. Сидит барин, пошевеливает перстами в чулке, народ в избе оглядывает. Увидал Михайлу.

— Это кто ж, — говорит, — у тебя?

— А это самый мой мастер, он и шить будет.

— Смотри же, — говорит барин на Михайлу, — помни, так шей, чтобы год проносились.

Оглянулся и Семен на Михайлу; видит — Михайла на барина и не глядит, а устался в угол за барином, точно вглядывается в кого. Глядел, глядел Михайла и вдруг улыбнулся и просветлел весь.

— Ты что, дурак, зубы скалишь? Ты лучше смотри, чтобы к сроку готовы были.

И говорит Михайла:

— Как раз поспеют, когда надо.

— То-то.

Надел барин сапог, шубу, запахнулся и пошел к двери. Да забыл нагнуться, стукнулся в притолоку головой.

Разругался барин, потер себе голову, сел в возок и уехал.

Отъехал барин, Семен и говорит:

— Ну уж кремняст. Этого долбней не убьешь. Косяк головой высадил, а ему горя мало.

А Матрена говорит:

— С житья такого как им гладким не быть. Этакого заклепа и смерть не возьмет.

VII

И говорит Семен Михайле:

— Взять-то взяли работу, да как бы нам беды не нажить. Товар дорогой, а барин сердитый. Как бы не ошибиться. Ну-ка ты, у тебя и глаза повострее, да и в руках-то больше моего сноровки стало, на-ка мерку. Крои товар, а я головки дошивать буду.

Не послушался Михайла, взял товар барский, разостлал на столе, сложил вдвое, взял нож и начал кроить.

Подошла Матрена, глядит, как Михайла кроит, и дивится, что такое Михайла делает. Привыкла уж и Матрена к сапожному делу, глядит и видит, что Михайла не по-сапожному товар кроит, а на круглые вырезает.

Хотела сказать Матрена, да думает себе: «Должно, не поняла я, как сапоги барину шить; должно, Михайла лучше знает, не стану мешаться».

Скроил Михайла пару, взял конец и стал сшивать не по-сапожному, в два конца, а одним концом, как босовики шьют.

Подивилась и на это Матрена, да тоже мешаться не стала. А Михайла все шьет. Стали полудновать, поднялся Семен, смотрит — у Михайлы из барского товару босовики сшиты.

Ахнул Семен. «Как это, думает, Михайла год целый жил, не ошибался ни в чем, а теперь беду такую наделал? Барин сапоги вытяжные на ранту заказывал, а он босовики сшил без подошвы, товар испортил. Как я теперь разделаюсь с баринном? Товару такого не найдешь».

И говорит он Михайле:

— Ты что же это, — говорит, — милая голова, наделал? Зарезал ты меня! Ведь барин сапоги заказывал, а ты что сшил?

Только начал он выговаривать Михайле — грох в кольцо у двери; стучится кто-то. Глянули в окно: верхом кто-то приехал, лошадь привязывает. Отперли: входит тот самый малый от барина.

— Здорово!

— Здорово. Чего надо?

— Да вот барыня прислала об сапогах.

— Что об сапогах?

— Да что об сапогах! сапог не нужно барину. Приказал долго жить барин.

— Что ты!

— От вас до дома не доехал, в возке и помер. Подъехала повозка к дому, вышли высаживать, а он как куль завалился, уж и зачоченел, мертвый лежит, насилу из возка выпростали. Барыня и прислала, говорит: «Скажи ты сапожнику, что был, мол, у вас барин, сапоги заказывал и товар оставил, так скажи: сапог не нужно, а чтобы босовики на мертвого поскорее из товару сшил. Да дождись, пока сошьют, и с собой босовики привези». Вот и приехал.

Взял Михайла со стола обрезки товара, свернул трубкой, взял и босовики готовые, щелкнул друг об друга, обтер фартуком и подал малому. Взял малый босовики.

— Прощайте, хозяйева! Час добрый!

VIII

Прошел и еще год, и два, и живет Михайла уже шестой год у Семена. Живет по-прежнему. Никуда не ходит, лишнего не говорит и во все время только два раза улыбнулся: один раз, когда баба ему ужинать собрала, другой раз на барина. Не нарадуется Семен на своего работника. И не спрашивает его больше, откуда он; только одного боится, чтоб не ушел от него Михайла.

Сидят раз дома. Хозяйка в печь чугуны ставит, а ребята по лавкам бегают, в окна глядят. Семен тачает у одного окна, а Михайла у другого каблук набивает.

Подбежал мальчик по лавке к Михайле, оперся ему на плечо и глядит в окно.

— Дядя Михайла, глянь-ка, купчиха с девочками, никак, к нам идет. А девочка одна хромая.

Только сказал это мальчик, Михайла бросил работу, повернулся к окну, глядит на улицу.

И удивился Семен. То никогда не глядит на улицу Михайла, а теперь припал к окну, глядит на что-то. Поглядел и Семен в окно; видит — вправду идет женщина к его двору, одета чисто, ведет за ручки двух девочек в шубках, в платочках в ковровых. Девочки одна в одну, разузнать нельзя. Только у одной левая ножка попорчена — идет, припадает.

Взошла женщина на крыльцо, в сени, ощупала дверь, потянула за скобу — отворила. Пропустила вперед себя двух девочек и вошла в избу.

— Здорово, хозяйева!

— Просим милости. Что надо?

Села женщина к столу. Прижались ей девочки в колени, людей чуются.

— Да вот девочкам на весну кожаные башмачки сшить.

— Что же, можно. Не шивали мы маленьких таких, да все можно. Можно рантовые, можно выворотные на холсте. Вот Михайла у меня мастер.

Оглянулся Семен на Михайлу и видит: Михайла работу бросил, сидит, глаз не сводит с девочек.

И подивился Семен на Михайлу. Правда, хороши, думает, девочки: черноглазенькие, пухленькие, румяньенькие, и шубки и платочки на них хорошие, а все не поймет Семен, что он так приглядывается на них, точно знакомые они ему.

Подивился Семен и стал с женщиной толковать — рядиться. Порядился, сложил мерку. Подняла себе женщина на колени хроменькую и говорит:

— Вот с этой две мерки сними; на кривенькую ножку один башмачок сшей, а на пряменькую три. У них ножки одинакие, одна в одну. Двойни они.

Снял Семен мерку и говорит на хроменькую:

— С чего же это с ней случилось? Девочка такая хорошая. Сроду, что ли?

— Нет, мать задавила.

Вступилась Матрена, хочется ей узнать, чья такая женщина и чьи дети, и говорит:

— А ты разве им не мать будешь?

— Я не мать им и не родня, хозяйюшка, чужие вовсе — приемыши.

— Не свои дети, а как жалеешь их!

— Как мне их не жалеть, я их обеих своею грудью выкормила. Свое было детище, да Бог прибрал, его так не жалела, как их жалею.

— Да чьи же они?

IX

Разговорилась женщина и стала рассказывать.

— Годов шесть, — говорит, — тому дело было, в одну неделю обмерли сиротки эти: отца во вторник похоронили, а мать в пятницу померла. Остались обморушки эти от отца трех деньков, а мать и дня не прожила. Я в эту пору с мужем в крестьянстве жила. Соседи были, двор об двор жили. Отец их мужик одинокий был, в роще работал. Да уронили дерево как-то на него, его поперек прихватило, все нутро выдавило. Только довели, он и отдал богу душу, а баба его в ту же неделю и роди двойню, вот этих девочек. Бедность, одиночество, одна баба была, — ни старухи, ни девчонки. Одна родила, одна и померла.

Пошла я наутро проведать соседку, прихожу в избу, а она, сердечная, уж и застыла. Да как помирала, завалилась на девочку. Вот эту задавила — ножку вывернула. Собрался народ — обмыли, опрятали, гроб сделали, похоронили. Все доб-

рые люди. Остались девчонки одни. Куда их деть? А я из баб одна с ребенком была. Первенького мальчика восьмью неделями кормила. Взяла я их до времени к себе. Собрались мужики, думали, думали, куда их деть, и говорят мне: «Ты, Марья, поддержи покамест девчонок у себя, а мы, дай срок, их обдумаем». А я разок покормила грудью пряменькую, а эту раздавленную и кормить не стала: не чаяла ей живой быть. Да думаю себе, за что ангельская душка млеет? Жалко стало и ту. Стала кормить, да так-то одного своего да этих двух — троих грудью и выкормила! Молода была, сила была, да и пища хорошая. И молока столько Бог дал в грудях было, что зальются, бывало. Двоих кормлю, бывало, а третья ждет. Отвалится одна, третью возьму. Да так-то Бог привел, что этих выкормила, а своего по второму годочку схоронила. И больше Бог и детей не дал. А недостаток прибавляться стал. Вот теперь живем здесь на мельнице у купца. Жалованье большое, жизнь хорошая. А детей нет. И как бы мне жить одной, кабы не девчонки эти! Как же мне их не любить! Только у меня и воску в свечке, что они!

Прижала к себе женщина одною рукой девочку хроменькую, а другою рукой стала со щек слезы стирать. И вздохнула Матрена и говорит:

— Видно, пословица не мимо молвится: без отца, матери проживут, а без Бога не проживут.

Поговорили они так промеж себя, поднялась женщина идти; проводили ее хозяева, оглянулись на Михайлу. А он сидит, сложивши руки на коленках, глядит вверх, улыбается.

Х

Подошел к нему Семен: что, говорит, ты, Михайла! Встал Михайла с лавки, положил работу, снял фартук, поклонился хозяину с хозяйкой и говорит:

— Простите, хозяева. Меня Бог простил. Простите и вы.

И видят хозяева, что от Михайлы свет идет. И встал Семен, поклонился Михайле и сказал ему:

— Вижу я, Михайла, что ты не простой человек, и не могу я тебя держать, и не могу я тебя спрашивать. Скажи мне только одно: отчего, когда я нашел тебя и привел в дом, ты был пасмурен, и когда баба подала тебе ужинать, ты улыбнулся на нее и с тех пор стал светлее? Потом, когда барин заказывал сапоги, ты улыбнулся в другой раз и с тех пор стал еще светлее? И теперь, когда женщина приводила девочек,

ты улыбнулся в третий раз и весь просветлел. Скажи мне, Михайла, отчего такой свет от тебя и отчего ты улыбнулся три раза?

И сказал Михайла:

— Оттого свет от меня, что я был наказан, а теперь Бог простил меня. А улыбнулся я три раза оттого, что мне надо было узнать три слова Божии. И я узнал слова Божьи; одно слово я узнал, когда твоя жена пожалела меня, и оттого я в первый раз улыбнулся. Другое слово я узнал, когда богач заказывал сапоги, и я в другой раз улыбнулся; и теперь, когда я увидел девочек, я узнал последнее, третье слово, и я улыбнулся в третий раз.

И сказал Семен:

— Скажи мне, Михайла, за что Бог наказал тебя и какие те слова Бога, чтобы мне знать.

И сказал Михайла:

— Наказал меня Бог за то, что я ослушался его. Я был ангел на небе и ослушался Бога.

Был я ангел на небе, и послал меня Господь вынуть из женщины душу. Слетел я на землю, вижу: лежит одна жена — больна, родила двойню, двух девочек. Копошата девочки подле матери, и не может их мать к грудям взять. Увидела меня жена, поняла, что Бог меня по душу послал, заплакала и говорит: «Ангел Божий! Мужа моего только схоронили, деревом в лесу убило. Нет у меня ни сестры, ни тетки, ни бабки, некому моих сирот взрастить. Не бери ты мою душеньку, дай мне самой детей вспоить, вскормить, на ноги поставить! Нельзя детям без отца, без матери прожить!» И послушал я матери, приложил одну девочку к груди, подал другую матери в руки и поднялся к Господу на небо. Прилетел к Господу и говорю: «Не мог я из родильницы душу вынуть. Отца деревом убило, мать родила двойню и молит не брать из нее души, говорит: «Дай мне детей вспоить, вскормить, на ноги поставить. Нельзя детям без отца, без матери прожить». Не вынул я из родильницы душу». И сказал Господь: «Поди вынь из родильницы душу и узнаешь три слова: узнаешь, что есть в людях и чего не дано людям, и чем люди живы. Когда узнаешь, вернешься на небо». Полетел я назад на землю и вынул из родильницы душу.

Отпали младенцы от груди. Завалилось на кровати мертвое тело, придавило одну девочку, вывернуло ей ножку. Поднялся я над селом, хотел отнести душу Богу, подхватил меня

ветер, повисли у меня крылья, отвалились, и пошла душа одна к Богу, а я упал у дороги на землю.

XI

И понял Семен с Матреной, кого они одели и накормили и кто жил с ними, и заплакали они от страха и радости.

И сказал ангел:

— Остался я один в поле и нагой. Не знал я прежде нужды людской, не знал ни холода, ни голода, и стал человеком. Проголодался, замерз и не знал, что делать. Увидал я — в поле часовня для Бога сделана, подошел к Божьей часовне, хотел в ней укрыться. Часовня заперта была замком, и войти нельзя было. И сел я за часовней, чтобы укрыться от ветра. Пришел вечер, проголодался я и застыл и изболел весь. Вдруг слышу: идет человек по дороге, несет сапоги, сам с собой говорит. И увидел я впервой смертное лицо человеческое после того, как стал человеком, и страшно мне стало это лицо, отвернулся я от него. И слышу я, что говорит сам с собой этот человек о том, как ему свое тело от стужи в зиму прикрыть, как жену и детей прокормить. И подумал: «Я пропадаю от холода и голода, а вот идет человек, только о том и думает, как себя с женой шубой прикрыть и хлебом прокормить. Нельзя ему помочь мне». Увидал меня человек, нахмурился, стал еще страшнее и прошел мимо. И отчаялся я. Вдруг слышу, идет назад человек. Взглянул я и не узнал прежнего человека: то в лице его была смерть, а теперь вдруг стал живой, и в лице его я узнал Бога. Подошел он ко мне, одел меня, взял с собой и повел к себе в дом. Пришел я в его дом, вышла нам навстречу женщина и стала говорить. Женщина была еще страшнее человека — мертвый дух шел у нее изо рта, и я не мог продохнуть от смрада смерти. Она хотела выгнать меня на холод, и я знал, что умрет она, если выгонит меня. И вдруг муж ее напомнил ей о Боге, и женщина вдруг переменилась. И когда она подала нам ужинать, а сама глядела на меня, я взглянул на нее — в ней уже не было смерти, она была живая, и я и в ней узнал Бога.

И вспомнил я первое слово Бога: «Узнаешь, что есть в людях». И я узнал, что есть в людях любовь. И обрадовался я тому, что Бог уже начал открывать мне то, что обещал, и улыбнулся в первый раз. Но всего не мог я узнать еще. Не мог я понять, чего не дано людям и чем люди живы.

Стал я жить у вас и прожил год. И приехал человек заказывать сапоги такие, чтобы год носились, не поролось, не кривились. Я взглянул на него и вдруг за плечами его увидел товарища своего, смертного ангела. Никто, кроме меня, не видал этого ангела, но я знал его и знал, что не зайдет еще солнце, как возьмется душа богача. И подумал я: «Припасает себе человек на год, а не знает, что не будет жив до вечера». И вспомнил я другое слово Бога: «Узнаешь, чего не дано людям».

Что есть в людях, я уже знал. Теперь я узнал, чего не дано людям. Не дано людям знать, чего им для своего тела нужно. И улыбнулся я в другой раз. Обрадовался я тому, что увидел товарища ангела, и тому, что Бог мне другое слово открыл.

Но всего не мог я понять. Не мог еще я понять, чем люди живы. И все жил я и ждал, когда Бог откроет мне последнее слово. И на шестом году пришли девочки-двойни с женщиной, и узнал я девочек, и узнал, как остались живы девочки эти. Узнал и подумал: «Просила мать за детей, и поверил я матери, — думал, что без отца, матери нельзя прожить детям, а чужая женщина вскормила, взрастила их». И когда умилилась женщина на чужих детей и заплакала, я в ней увидел живого Бога и понял, чем люди живы. И узнал, что Бог открыл мне последнее слово и простил меня, и улыбнулся я в третий раз.

XII

И обнажилось тело ангела, и оделся он весь светом, так что глазу нельзя смотреть на него; и заговорил он громче, как будто не из него, а с неба шел его голос. И сказал ангел:

— Узнал я, что жив всякий человек не заботой о себе, а любовью.

Не дано было знать матери, чего ее детям для жизни нужно. Не дано было знать богачу, чего ему самому нужно. И не дано знать ни одному человеку — сапоги на живого или босовики ему же на мертвого к вечеру нужны.

Остался я жив, когда был человеком, не тем, что я сам себя обдумал, а тем, что была любовь в прохожем человеке и в жене его и они пожалели и полюбили меня. Остались живы сироты не тем, что обдумали их, а тем, что была любовь в сердце чужой женщины и она пожалела, полюбила их. И живы все люди не тем, что они сами себя обдумывают, а тем, что есть любовь в людях.

Знал я прежде, что Бог дал жизнь людям и хочет, чтобы они жили; теперь понял я еще и другое.

Я понял, что Бог не хотел, чтобы люди врозь жили, и затем не открыл им того, что каждому для себя нужно, а хотел, чтоб они жили заодно, и затем открыл им то, что им всем для себя и для всех нужно.

Понял я теперь, что кажется только людям, что они заботой о себе живы, а что живы они одною любовью. Кто в любви, тот в Боге и Бог в нем, потому что Бог есть любовь.

И запел ангел хвалу Богу, и от голоса его затряслась изба. И раздвинулся потолок, и встал огненный столб от земли до неба. И попадали Семен с женой и с детьми на землю. И распустились у ангела за спиной крылья, и поднялся он на небо.

И когда очнулся Семен, изба стояла по-прежнему, и в избе уже никого, кроме семейных, не было.

1881

1) Каким в части I рассказа представляется мир человеческих отношений?

2) Какие законы жизни человеческой души открываются в каждой части рассказа?

3) На каких повторах строится рассказ?

4) Как соотносится образ Матрены с образом женщины, выросшей девочек-сироток?

5) Докажите, что грех ангела присущ большей части героев рассказа.

6) Напишите сочинение на одну из следующих тем:

♦ Использование приемов противопоставления (контраста и антитезы) и сопоставления в рассказе Л. Н. Толстого «Чем люди живы».

♦ Особенности сюжетосложения рассказа Л. Н. Толстого «Чем люди живы».

♦ Система персонажей рассказа Л. Н. Толстого «Чем люди живы».

ТЕМА 10

Роль и место конфликта в поэтике произведения

Понятие **конфликт** (от *лат.* conflictus — букв. столкновение) означает обнаружение жизненных противоречий. Близким ему по смыслу является понятие «коллизия», кото-

рым целесообразно пользоваться при описании прямых острых столкновений героев.

Для понимания идеи художественного произведения необходимо выделять конфликтные отношения, выявлять совокупность конфликтов, определять главный, ведущий, *сюжетообразующий конфликт*. Благодаря развитию конфликта происходит движение сюжетного действия, т. е. конфликт является важнейшей функцией сюжета (особо следует выделить роль конфликта в драматическом произведении, которая определяется задачей стремительного, динамичного развития сценического действия). Впрочем, конфликт может обнаруживать себя и вне сюжета, например, через контраст или антитезу, как в рассказе Л. Н. Толстого «Три смерти».

Как правило, обозначение конфликта происходит на этапе завязки действия. Сюжетообразующий конфликт достигает своего предела в кульминационной сцене, после чего действие стремится к развязке, которая может разрешить конфликт, но может и выявить его принципиальную неразрешимость. В «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина конфликт на глазах читателя зарождается, обостряется и разрешается, т. е. является *замкнутым* (локальным), исчерпывающим себя в ходе изображаемых событий. В романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» заложен *устойчивый* (неразрешимый) *конфликт*, т. е. конфликтен сам фон, на котором развиваются события. Иными словами, противоречия, к которым привлекает внимание писатель, существуют до начала изображаемых событий и сохраняются после их завершения. Так, со смертью Базарова обнаружившие себя жизненные противоречия не исчезают, ибо являются слагаемыми самой жизни (об этом говорят финальные строки тургеневского романа «Отцы и дети»). Часто произведения со сложными, неразрешимыми конфликтами завершаются открытыми финалами, подобно «Горю от ума», «Евгению Онегину», «Преступлению и наказанию» и т. п.

Конфликт организует произведение на всех уровнях, придавая каждому образу определенность в противопоставлении другому. Он может разворачиваться между героями (Печорин — Грушницкий) или группами героев (Печорин — «водяное общество»), между героем и социальной средой (Печорин — петербургский свет), однако мучительные противоречия способны корениться и в душе человека (в этом

случае принято говорить о *внутреннем конфликте*). Всем памятно начало сюжета пушкинского романа «Евгений Онегин», который открывается раздумьем Онегина, обвиняющего себя в лицемерии и неискренности по отношению к умирающему богатому дядюшке: «Какое низкое коварство / Полуживого забавлять, / Ему подушки поправлять, / Печально подносить лекарство, / Вздыхать и думать про себя: / Когда же черт возьмет тебя!» Умение призвать себя на суд совести, сказать самому себе горькую правду сразу определяет Онегина как героя, интересного автору.

Важно отметить, что, как правило, в произведении наличествует совокупность конфликтов, которые изменяются по ходу развития действия, то обостряясь, то сглаживаясь. Порой конфликт может принципиально меняться: в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» *социальный, идеологический, общественно-политический конфликты* вытесняются *нравственным и философским*. Базаров задумывается о вечном и преходящем: «А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразия! Что за пустяки!» Такого рода конфликт относится к категории *вечных*, определяемых борьбой сиюминутного и вневременного, индивидуального и родового, разрушительного и созидательного.

Строгой классификации конфликтов не существует, но возможна их группировка с учетом проблематики произведения. Пример *семейно-бытового конфликта* можно найти в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», где Анна Андреевна и Марья Антоновна выступают в роли соперниц в борьбе за внимание Хлестакова. *Социальный конфликт* убедительно развернут Гоголем в «Повести о капитане Копейкине» и в «Шинели», где звучит тихий, но пробуждающий совесть в каждом человеке вопрос-просьба «маленького человека»: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» Острый *нравственно-психологический конфликт* организует сюжет драмы А. Н. Островского «Гроза». Вспомним сцену мучительных колебаний Катерины перед первым свиданием с Борисом, когда она «задумчиво смотрит на ключ» от калитки:

«Бросить его? Разумеется, надо бросить. И как он ко мне в руки попал? На соблазн, на пагубу мою. (*Прислушивается.*) Ах, кто-то идет. Так сердце и упало. (*Прячет ключ в карман.*) Нет!.. Никого! Что я так испугалась! И ключ спрятала... Ну, уж, знать, там ему и быть! Видно, сама судьба того хочет! Да какой же в этом грех, если я взгляну на него раз, хоть издали-то! Да хоть и поговорю-то, так все не беда! А как же я мужу-то!.. Да ведь он сам не захотел. Да, может, такого и случая-то еще во всю жизнь не выйдет. Тогда и плачусь на себя: был случай, да не умела пользоваться. Да что я говорю-то, что я себя обманываю? Мне хоть умереть, да увидеть его. Перед кем я притворяюсь-то!.. Бросить ключ! Нет, ни за что на свете! Он мой теперь... Будь что будет, а я Бориса увижу! Ах, кабы ночь поскорее!..» *Философский конфликт* присущ роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Воспроизведем лишь один вопрос, который задает Вулич в главе «Фаталист»: «Может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута?» Противостояние Печорина и Вулича протекает в русле поиска ответа на философский вопрос о предопределении.

Конфликт тесно связан с пафосом произведения, что позволяет говорить о *трагическом, комическом, героическом* и прочих *конфликтах*. Если для трагического конфликта характерно столкновение высокого с высоким (т. е. противостояние двух правд), а для героического конфликта — высокого с низким, то для конфликта комического типичным является борьба низких страстей.

Художник может также запечатлеть бесконфликтный, идиллический, мир, в котором отсутствуют противоречия. Таковы, например, воспоминания Обломова об Обломовке: «Измученное волнениями или вовсе незнакомое с ними сердце так и просится спрятаться в этот забытый всеми уголок и жить никому неведомым счастьем. Все сулит там покойную, долговременную жизнь до желтизны волос и незаметную, сну подобную смерть». Идиллические картины чаще всего обращены либо к прошлому, либо к будущему и сопряжены с представлениями героя об идеале. Тот же Обломов «извлекал из воображения... нарисованные им картины» и «упивался» идеалом счастья: «Надев просторный сюртук или куртку какую-нибудь, обняв жену за талью, углубиться с ней в бесконечную, темную аллею; идти тихо, задумчиво,

молча или думать вслух, мечтать, считать минуты счастья, как биение пульса; слушать, как сердце бьется и замирает; искать в природе сочувствия... и незаметно выйти к речке, к полю... Река чуть плещет; колосья волнуются от ветерка, жара... сесть в лодку, жена правит, едва поднимает весло...» Мечты героя об идеальном течении жизни позволяют понять его ценностные ориентиры, измерить его человеческую глубину. Так, Обломов поднимается до высот подлинной поэзии: «Сыро в поле... темно; туман, как опрокинутое море, висит над рожью; лошади вздрагивают плечом и бьют копытами: пора домой». Напротив, что-то дикое, утробное чудится в идиллии героя сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик», который мечтает, «какие он машины из Англии выпишет, чтоб все паром да паром, а холопского духу чтоб нисколько не было», «какой он плодовый сад разведет», как будут ломиться «по шучьему велению, под грузом плодов деревьевя грушевые, персиковые, абрикосовые, а он только знай фрукты машинами собирает да в рот кладет», как «он коров разведет, что ни кожи, ни мяса, а все одно молоко, все молоко», как «он клубники насадит, все двойной да тройной, по пяти ягод на фунт, и сколько он этой клубники в Москве продаст».

Проблему конфликта можно рассмотреть в историческом ракурсе. Исследователи уловили некоторую общность конфликтов в произведениях, принадлежащих одной эпохе или литературному направлению. Для эпохи античности характерен конфликт между волей человека и неизбежным роком. В средневековой литературе особенно активно разрабатывались сюжеты, в которых сталкивалось божественное и дьявольское в самой природе человека. Возрождение актуализировало конфликт свободной личности с бездушным мирозданием. Столкновение интересов личности с целями государства, борьба чувства с долгом — характерные конфликты эпохи классицизма. В произведениях романтиков противостоят мечта и действительность, гений и бесчувственная толпа, высокие идеалы духовной свободы и прошлое, низменное начало человеческой природы. Общие закономерности построения конфликтов в реалистических произведениях можно выразить как изображение противоречий между возможностями человека и его общественным бытием.

Вопросы и задания

1. Докажите, что в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» присутствует как внешний конфликт героя (с окружающей средой, с другими персонажами), так и внутренний.

2. Найдите идиллические картины в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Как они характеризуют героев и самого автора?

3. Проанализируйте рассказ М. А. Булгакова «Красная корона», выполняя предложенные ниже задания.

КРАСНАЯ КОРОНА

(*Historia morbi*¹)

Больше всего я ненавижу солнце, громкие человеческие голоса и стук. Частый, частый стук. Людей боюсь до того, что, если вечером я слышу в коридоре чужие шаги и говор, начинаю вскрикивать. Поэтому и комната у меня особенная, покойная и лучшая, в самом конце коридора, № 27. Никто не может ко мне прийти. Но чтобы еще вероятнее обезопасить себя, я долго упрашивал Ивана Васильевича (плакал перед ним), чтобы он выдал мне удостоверение на машинке. Он согласился и написал, что я нахожусь под его покровительством и что никто не имеет права меня взять. Но я не очень верил, сказать по правде, в силу его подписи. Тогда он заставил подписать и профессора и приложил к бумаге круглую синюю печать. Это другое дело. Я знаю много случаев, когда люди оставались живы только благодаря тому, что у них нашли в кармане бумажку с круглой печатью. Правда, того рабочего в Бердянске со щекой, вымазанной сажей, повесили на фонаре именно после того, как нашли у него в сапоге скомканную бумажку с печатью... Она его загнала на фонарь, а фонарь стал причиной моей болезни (не беспокойтесь, я прекрасно знаю, что я болен).

В сущности, еще раньше Коли со мной случилось что-то. Я ушел, чтоб не видеть, как человека вешают, но страх ушел вместе со мной в трясущихся ногах. Тогда я, конечно, не мог ничего поделать, но теперь я смело бы сказал:

— Господин генерал, вы — зверь! Не смейте вешать людей!

Уже по этому вы можете видеть, что я не труслив, о печати заговорил не из страха перед смертью. О нет, я ее не боюсь. Я сам застрелюсь, и это будет скоро, потому что Коля дове-

¹ История болезни (лат.).

дет меня до отчаяния. Но я застрелюсь сам, чтобы не видеть и не слышать Колю. Мысль же, что придут другие люди... Это отвратительно.

Целыми днями напролет я лежу на кушетке и смотрю в окно. Над нашим зеленым садом воздушный провал, за ним желтая громада в семь этажей повернулась ко мне глухой безоконной стеной, и под самой крышей — огромный ржавый квадрат. Вывеска. Зуботехническая лаборатория. Белыми буквами. Вначале я ее ненавидел. Потом привык, и если бы ее сняли, я, пожалуй, скучал бы без нее. Она маячит целый день, на ней сосредоточиваю внимание и размышляю о многих важных вещах. Но вот наступает вечер. Темнеет купол, исчезают из глаз белые буквы. Я становлюсь серым, растворяюсь в мрачной гуще, как растворяются мои мысли. Сумерки — страшное и значительное время суток. Все гаснет, все мешается. Рыженький кот начинает бродить бархатными шажками по коридорам, и изредка я вскрикиваю. Но света не позволяю зажигать, потому что если вспыхнет лампа, я целый вечер буду рыдать, заламывая руки. Лучше покорно ждать той минуты, когда в струистой тьме загорится самая важная, последняя картина.

Старуха мать сказала мне:

— Я долго так не проживу. Я вижу: безумие. Ты старший, и я знаю, что ты любишь его. Верни Колю. Верни. Ты старший.

Я молчал.

Тогда она вложила в свои слова всю жажду и всю ее боль:

— Найди его! Ты притворяешься, что так нужно. Но я знаю тебя. Ты умный и давно уже понимаешь, что все это — безумие. Приведи его ко мне на день. Один. Я опять отпущу его.

Она лгала. Разве она отпустила бы его опять?

Я молчал.

— Я только хочу поцеловать его глаза. Ведь все равно его убьют. Ведь жалко? Он — мой мальчик. Кого же мне еще просить? Ты старший. Приведи его.

Я не выдержал и сказал, пряча глаза:

— Хорошо.

Но она схватила меня за рукав и повернула так, чтобы глянуть в лицо.

— Нет, ты поклянись, что привезешь его живым.

Как можно дать такую клятву? Но я, безумный человек, поклялся:

— Клянусь.

Мать малодушна. С этой мыслью я уехал. Но видел в Бердянске покосившийся фонарь. Господин генерал, я согласен, что я был преступен не менее вас, я страшно отвечаю за человека, выпачканного сажей, но брат здесь ни при чем. Ему девятнадцать лет.

После Бердянска я твердо выполнил клятву и нашел его в двадцати верстах у речонки. Необыкновенно яркий был день. В мутных клубах белой пыли по дороге на деревню, от которой тянуло гарью, шагом шел конный строй. В первой шеренге с краю он ехал, надвинув козырек на глаза. Все помню: правая шпора спустилась к самому каблучку. Ремешок от фуражки тянулся по щеке под подбородок.

— Коля! Коля! — Я вскрикнул и подбежал к придорожной канаве.

Он дрогнул. В шеренге хмурые потные солдаты повернули головы.

— А, брат! — крикнул он в ответ. Он меня почему-то никогда не называл по имени, а всегда — брат. Я старше его на десять лет. И он всегда внимательно слушал мои слова. — Стой. Стой здесь, — продолжал он, — у лесочка. Сейчас мы подойдем. Я не могу оставить эскадрон.

У опушки, в стороне от спешившегося эскадрона, мы курили жадно. Я был спокоен и тверд. Все — безумие. Мать была совершенно права.

И я шептал ему:

— Лишь только из деревни вернетесь, едешь со мной в город. И немедленно отсюда и навсегда.

— Что ты, брат?

— Молчи, — говорил я, — молчи. Я знаю.

Эскадрон сел. Колыхнулись, рысью пошли на черные клубы. И застучало вдали. Частый, частый стук.

Что может случиться за один час? Придут обратно. И я стал ждать у палатки с красным крестом.

Через час я увидел его. Так же рысью он возвращался. А эскадрона не было. Лишь два всадника с пиками скакали по бокам, и один из них — правый — то и дело склонялся к брату, как будто что-то шептал ему. Шурясь от солнца, я глядел на странный маскарад. Уехал в серенькой фуражке, вер-

нулся в красной. И день окончился. Стал черный щит, на нем цветной головной убор. Не было волос и не было лба. Вместо него был красный венчик с желтыми зубьями-клочьями.

Всадник — брат мой, в красной лохматой короне, сидел неподвижно на взмыленной лошади, и если б не поддерживал его бережно правый, можно было бы подумать: он едет на парад.

Всадник был горд в седле, но он был слеп и нем. Два красных пятна с потеками были там, где час назад светились ясные глаза...

Левый всадник спешил, левой рукой схватил повод, а правой тихонько потянул Колю за руку. Тот качнулся.

И голос сказал:

— Эх, вольноопределяющего нашего... осколком. Санитар, зови доктора...

Другой охнул и ответил:

— С-с... Что ж, брат, доктора? Тут давай попа.

Тогда флер черный стал гуще и все затянул, даже головной убор...

Я ко всему привык. К белому нашему зданию, к сумеркам, к рыженькому коту, что трется у двери, но к его приходам я привыкнуть не могу. В первый раз еще внизу, в № 63, он вышел из стены. В красной короне. В этом не было ничего страшного. Таким его я вижу во сне. Но я прекрасно знаю: раз он в короне — значит, мертвый. И вот он говорил, шевелил губами, запекшимися кровью. Он расклеил их. Свел ноги вместе, руку к короне приложил и сказал:

— Брат, я не могу оставить эскадрон.

И с тех пор всегда одно и то же. Приходит в гимнастерке с ремнями через плечо, с кривой шашкой и беззвучными шпорами и говорит одно и то же. Честь. Затем:

— Брат, я не могу оставить эскадрон.

Что он сделал со мной в первый раз! Он вспугнул всю клинику. Мое же дело было кончено. Я рассуждаю здраво: раз в венчике — убитый, а если убитый приходит и говорит — значит, я сошел с ума.

Да. Вот сумерки. Важный час расплаты. Но был один раз, когда я заснул и увидел гостиную со старенькой мебелью красного плюша. Уютное кресло с треснувшей ножкой. В раме пыльной и черной портрет на стене. Цветы на подставках. Пианино раскрыто, и партитура «Фауста» на нем. В дверях

стоял он, и буйная радость зажгла мое сердце. Он не был всадником. Он был такой, как до проклятых дней. В черной тужурке с вымазанным мелом локтем. Живые глаза лукаво смеялись, и клок волос свисал на лоб. Он кивал головой:

— Брат, идем ко мне в комнату. Что я тебе покажу!..

В гостиной было светло от луча, что тянулся из глаз, и бремя угрызения растаяло во мне. Никогда не было зловещего дня, в который я послал его, сказав: «Иди», не было стука и дымогари. Он никогда не уезжал, и всадником он не был. Он играл на пианино, звучали белые костяшки, все брызгал золотой сноп, и голос был жив и смеялся.

Потом я проснулся. И ничего нет. Ни света, ни глаз. Никогда больше не было такого сна. И зато в ту же ночь, чтобы усилить мою адову муку, все ж таки пришел, неслышно ступая, всадник в боевом снаряжении и сказал, как решил мне говорить вечно.

Я решил положить конец. Сказал ему с силой:

— Что же ты, вечный мой палач? Зачем ты ходишь? Я все сознаю. С тебя я снимаю вину на себя — за то, что послал тебя на смертное дело. Тяжесть того, что был повешен, тоже кладу на себя. Раз я это говорю, ты прости и оставь меня.

Господин генерал, он промолчал и не ушел.

Тогда я ожесточился от муки и всей моей волей пожелал, чтобы он хоть раз пришел к вам и руку к короне приложил. Уверяю вас, вы были бы кончены, так же, как и я. В два счета. Впрочем, может быть, вы тоже не одиноки в часы ночи? Кто знает, не ходит ли к вам тот, грязный, в саже, с фонаря в Бердянске? Если так, по справедливости мы терпим. Помогать вам повесить я послал Колю, вешали же вы. По словесному приказу без номера.

Итак, он не ушел. Тогда я вспугнул его криком. Все встали. Прибежала фельдшерица, будили Ивана Васильевича. Я не хотел начать следующего дня, но мне не дали угробить себя. Связали полотном, из рук вырвали стекло, забинтовали. С тех пор я в номере двадцать седьмом. После снадобья я стал засыпать и слышал, как фельдшерица говорила в коридоре:

— Безнадежен.

Это верно. У меня нет надежды. Напрасно в жгучей тоске в сумерки я жду сна — старую знакомую комнату и мирный свет лучистых глаз. Ничего этого нет и никогда не будет.

Не тает бремя. И в ночь покорно жду, что придет знакомый всадник с незрячими глазами и скажет мне хрипло:

— Я не могу оставить эскадрон.

Да, я безнадежен. Он замучит меня.

1922

1) Какие эпизоды можно отнести к завязке, кульминации и развязке действия рассказа? С какой целью автор допускает хронологические перестановки? Восстановите последовательность происшедших событий.

2) Как первая фраза объясняется последующим сюжетом, обнаруживая связь с сюжетобразующим конфликтом рассказа?

3) На каких внешних конфликтах строится сюжетное действие рассказа?

4) Почему герой обречен на муки совести? Как герой рассказа пытается избежать крайних проявлений внутреннего конфликта?

5) Почему партитуру «Фауста», которую герой видит в счастливом сне, можно рассматривать как важную символическую деталь рассказа?

6) Как трансформируется конфликт по ходу развития действия? Как название рассказа связано с совокупностью его конфликтов?

7) Как первая и финальная фразы рассказа связаны друг с другом?

8) Напишите мини-сочинение на одну из следующих тем:

♦ Особенности конфликта в рассказе М. А. Булгакова «Красная корона».

♦ Смысл названия рассказа М. А. Булгакова «Красная корона».

♦ Революция и хрупкий мир человеческого сознания. (По рассказу М. А. Булгакова «Красная корона».)

Материал для работы дома

1. Проанализируйте пьесу А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери», выполняя предложенные задания.

1) Какие качества Сальери относит к достоинствам своей природы? Обладает ли ими Моцарт? Докажите, что отношение Сальери к Моцарту неоднозначно. Как Моцарт относится к Сальери?

2) Каким ценностям поклоняется Сальери и что дарует счастье Моцарту? Докажите, что Сальери не слишком дорожит жизнью. Склонен ли Сальери лгать самому себе?

3) В чем состоит принципиальная разница между героями в их отношении к собственному творчеству? Что для них является главным в искусстве? Как Моцарт и Сальери относятся к творчеству друг друга? Почему Моцарта не возмущает игра слепого скрипача? (Найдите несколько причин.)

4) Почему, с точки зрения Сальери и Моцарта, «служителей гармонии» должно быть мало? Сальери формулирует свою страшную миссию уклончиво: «Я избран, чтоб его / Остановить — не то мы все погибли». Объясните главную причину убийства Моцарта.

5) Докажите, что Моцарт обладает даром предвидения. Обладает ли этой способностью Сальери? Найдите слова Сальери о Боге. Какими представляются отношения между человеком и Богом в сознании Сальери?

6) Объясните реплику Сальери после тоста Моцарта: «Постой, / Постой, постой!.. Ты выпил... без меня?» Почему Моцарт, расставаясь с Сальери, говорит ему «прощай», тогда как знающий о скорой смерти отравитель Сальери отвечает ему «до свиданья»?

7) Какая страшная мысль завладевает сознанием Сальери после убийства Моцарта? В чем трагедия Сальери?

8) Первоначально Пушкин предполагал дать своей маленькой трагедии другое название — «Зависть». Почему этот вариант его не устроил и в чем смысл окончательного названия?

9) Напишите сочинение на одну из тем:

♦ Своеобразие конфликта в трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери».

♦ Тема незащищенности человека-творца перед силами зла. (По трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери».)

♦ «Истина страстей» в трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери».

♦ Две трагедии в «Моцарте и Сальери» А. С. Пушкина.

2. Проанализируйте рассказ И. А. Бунина «Убийца», выполняя предложенные ниже задания.

УБИЙЦА

Дом с мезонином в Замоскворечье. Деревянный. Чистые стекла, окрашен хорошей синеватой краской. Перед ним толпа и большой автомобиль, казенный. В растворенные двери подъезда виден на лестнице вверх коврик, серый, с красной дорожкой. И вся толпа смотрит туда с восхищением, слышен певучий голос:

— Да, милые, убила! Вдова молодая, богатого купеческого роду... Любила его, говорят, до страсти. А он только на ее достаток лыстился, гулял с кем попало. Вот она и пригласила его к себе на прощанье, угощала, вином поила, все повторяла: «Дай мне на тебя наглядеться!» А потом и всадила ему, хмельному, нож в душу...

Открылось окно в мезонине, чья-то рука в белой перчатке дала знак автомобилю. Машина зашумела, народ раздался. И вот она показалась — сперва стройные ноги, потом

полы собольей накидки, а потом и вся, во всем своем наряде — плавно, точно к венцу, в церковь, стала спускаться вниз по ступенькам. Бела и дородна, черные глаза и черные брови, голова открыта, причесана гладко, с прямым пробором, в ушах качаются, блещут длинные серьги. Лицо спокойно, ясно, на губах ласковая улыбка — ко всему народу. Вошла в машину, села, за ней вошли власти, человек в ловкой шинели строго и недовольно глянул на любопытных; хлопнула дверца, машина сразу взяла с места...

И все, глядя вслед, с восхищением:

— И-их, покатили, помчали!

1930

1) Почему основной сюжет дан в пересказе человека из толпы? Какой эмоциональный тон преобладает в рассказе?

2) Автор строит повествование исходя из трех основных содержательных блоков: описание места действия, сжатое изложение сюжета, портрет вдовы. Какой эффект достигается такой последовательностью? Что изменилось бы при перемещении портретной зарисовки в начало повествования?

3) С какой целью описана лестница? Как это описание связано с портретом вдовы и сюжетом рассказа? Почему, готовясь к аресту, вдова оделась, точно к венцу? Что означает «ласковая улыбка» вдовы-убийцы «ко всему народу»?

4) Напишите мини-сочинение на тему:

♦ Особенности конфликта в рассказе И. А. Бунина «Убийца».

ТЕМА 11

Художественный образ

«В уме своем я создал мир иной / И образов иных существованье; / Я цепью их связал между собой, / Я дал им вид, но не дал им названья; / Вдруг зимних бурь раздался грозный вой, — / И рушилось неверное созданье!..» — так в стихотворении «Русская мелодия» юный М. Ю. Лермонтов воссоздаст таинственный процесс рождения художественного образа. Какие же грани смысла вбирает в себя это понятие?

Образ (др.-греч. *eidos* — облик, вид) — фундаментальная категория как для теории искусства в целом, так и для поэтики в частности. Однозначного толкования этого понятия наукой не выработано. Наиболее четкую и лаконичную

формулировку дал А. А. Потебня, рассмотрев художественный образ как «воспроизведенное представление». Другими исследователями образ определяется как форма художественного мышления и самого бытия художественного произведения, как способ освоения и преобразования действительности. Вместе с тем все сходятся в том, что образ — это любое явление, творчески воссозданное в произведении. Он воспроизводит, истолковывает и осваивает жизнь путем создания эстетически воздействующих объектов.

Сравнивая искусство и науку, В. Г. Белинский видел важнейшее отличие в том, что ученый «доказывает», а художник «показывает», «и оба убеждают: только один логическими доводами, другой — картинами». Мысль критика находит свое развитие в суждении И. А. Гончарова. В критических заметках «Лучше поздно, чем никогда» писатель замечает, что проявление ума в искусстве — «это умение создать образ»: «Одним умом в десяти томах не скажешь того, что сказано десятком лиц в каком-нибудь «Ревизоре».

Художественный образ обобщает действительность (раскрывает в единичном закономерное, вечное), акцентирует внимание на тех сторонах жизни, которые особенно важны для автора, является своеобразным способом оценки действительности. Философ И. А. Ильин, размышляя об образе, формулирует критерий художественного совершенства: «Будь верен законам внешней материи, но, осуществляя их, подчини их живую комбинацию — образу и главному замыслу; будь верен законам изображаемого образа, но, осуществляя их, подчини их живую комбинацию своему главному замыслу, являемой тайне, а художественный замысел свой всегда вынашивай до полной зрелости, и пусть он будет всепронизывающим, внутренним солнцем твоего произведения».

Творя образ, художник воссоздает цветовую палитру и освещение, звуковой фон и зрительные впечатления, передает запахи и ощущения, воспроизводит всякого рода образные ассоциации. Известный религиозный философ, культуролог, публицист А. А. Мейер (1875—1939) определил образ как сочетание многих данных, утверждая, что «единство образа есть единство во множественности». По его мнению, «единство во множественности, если оно органично, предполагает, что каждая из составных частей целого пронизывается смыслом и ценностью целого. Целое должно жить в каждой части, а каждая часть должна жить целым». Целост-

ный единый образ должен охватываться в восприятии сразу со всем своим содержанием «без таких переходов от части к части, при которых одна часть вытеснялась бы в сознании другою».

Художественный образ не может быть воспринят без активного участия воображения читателя, ибо он находится на пересечении обозначенного словом и подразумеваемого. Образ обретает свою жизнь только в сознании читателя, который достраивает его через детали и подробности, описывающие явление. Образ нагляден, он стремится сохранить чувственную целостность и неповторимость воссозданного явления. Однако он может как облегчать, так и затруднять восприятие предмета, преобразовать вещь, объяснять неизвестное известным или известное неизвестным, превращать явление в нечто иное: сложное в простое, простое в сложное. В качестве примера приведем стихотворение М. И. Цветаевой из цикла «Ученик»:

Все великолепье
Труб — лишь только лепет
Трав — перед Тобой.

Все великолепье
Бурь — лишь только щебет
Птиц — перед Тобой.

Все великолепье
Крыл — лишь только трепет
Век — перед Тобой.
1921

О чем эта миниатюра? Кто тот, чье имя не названо? Что скрывается за этим рядом неожиданных сравнений? Вспоминаются строки из знаменитой оды Г. Р. Державина «Бог»: «Измерить океан глубокий, / Сочечь пески, лучи планет / Хотя и мог бы ум высокий, — / Тебе числа и меры нет!» Оба поэта дерзнули прикоснуться к беспредельно сложной теме, и оба нашли свой путь к Творцу, осознать и запечатлеть которого можно лишь через сложный строй образов и ассоциаций. При постижении образа важен как текст, так и подтекст произведения. Именно эту особенность читательского восприятия имел в виду А. А. Потемня, утверждая, что «поэтический образ каждый раз, когда воспринимается и ожив-

ляется понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено».

Можно ли систематизировать наши представления о художественных образах? Стройной классификации образов не существует. Но тем не менее возможны их группировки по ряду признаков (разумеется, речь не идет о четкой дифференциации).

Обращаясь к системе персонажей того или иного произведения, мы можем рассматривать образы с учетом разной степени их смысловой обобщенности. При этом будут выделены образы *индивидуальные*, т. е. оригинальные, неповторимые, подобно образу Наташи Ростовской или князя Андрея из «Войны и мира» Л. Н. Толстого; *характерные*, т. е. раскрывающие закономерности общественно-исторической жизни, запечатлевающие нравы, обычаи, распространенные в определенную эпоху, в данной среде (Дикой и Тихон Кабанов из «Грозы» А. Н. Островского); *типические*, т. е. вбирающие существенные особенности эпохи и перерастающие ее границы, раскрывающие вечные свойства человеческой природы подобно образу Евгения Базарова из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».

Образы, выходящие за рамки одного произведения, можно сгруппировать в три категории: *образ-мотив* (повторяется в произведениях одного или нескольких авторов, например образ метели); *образ-топос* (представляет «общее место», характерное для целой культуры данного периода или данной нации, например образ дороги); *образ-архетип* (является наиболее устойчивой формулой человеческого воображения: таковы Дон-Жуан и Гамлет).

Традиционна группировка образов по объекту изображения. Анализируя произведение, мы размышляем об образах автора и героя, времени и пространства, народа и родины, природы и цивилизации и т. п. Один художественный образ может иметь особые, расширенные права в произведении (например, образ центрального героя), другой — занимать скромное место, при этом влияя на достраивание тончайших смыслов текста, способствуя выявлению авторской позиции. Вспомним, казалось бы, мимолетный образ в романе И. А. Гончарова «Обломов»: ветку сирени, которая становится лейтмотивом повествования. Впервые этот образ появляется в тот момент, когда Обломов пытается воротить «неосторожное слово» признания в любви, называя его неправдой: Ольга срывает ветку сирени и с досадой ее бросает. Жест

Ольги многое объясняет Обломову, и он сохраняет эту ветку, которая становится символом их любви, надежды на счастье, тонкости в понимании друг друга. Увядающая сирень — трагический знак несбывшегося в судьбе Ольги и Обломова («Сирени... отошли, пропали!»). Ветка сирени становится прекрасным воспоминанием, своеобразным ключом к сокровенному в жизни героев. Расставаясь с Обломовым, Ольга скажет ему: «Мне жаль нашей аллеи, сирени... Это все приросло к сердцу: больно отрывать!..» О ветке сирени Ольга расскажет Штольцу, что станет знаком безграничного доверия к нему. О сирени как о символе лучшего, что было в жизни Обломова, напомним и финал романа: «Ветви сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой».

Вопросами о разнообразии художественных образов, об их сущности проблема образной природы искусства не исчерпывается. Как рождается образ в сознании художника? Что пробуждает энергию творца? Как отделить подлинно живой образ от явлений нехудожественных, лишенных глубинного творческого начала?

В статье «Мысли про себя» А. А. Мейер формулирует важнейший критерий: «Великий Художник, имена которого Любовь, Творец, Свобода, — сотворил все образы, — и только потому наш творческий, любовный и свободный подход к ним открывает в них подлинные, реальные ценности». О том же, но другим, образным, языком говорит К. Д. Бальмонт в сонете «Поэт»: «Художник в миге — взрыв в жерле природы, / Просветный взор вовнутрь Господних глаз».

Вопросы и задания

1. Проанализируйте образный строй стихотворения М. Ю. Лермонтова. Как в этом произведении проявляется способность художника «мыслить образами»?

Никто моим словам не внемлет... я один.
День гаснет... красными рисуясь полосами,
На запад уклонились тучи, и камин
Трещит передо мной. Я полон весь мечтами
О будущем... и дни мои толпой
Однообразною проходят предо мной,
И тщетно я ищу смущенными очами
Меж них хоть день один, отмеченный судьбой!

2. Проанализируйте рассказ И. А. Бунина «Роман горбуна», выполняя предложенные ниже задания.

РОМАН ГОРБУНА

Горбун получил анонимное любовное письмо, приглашение на свидание:

«Будьте в субботу пятого апреля, в семь часов вечера, в сквере на Соборной площади. Я молода, богата, свободна и — к чему скрывать! — давно знаю, давно люблю вас, ваш гордый и печальный взор, ваш благородный, умный лоб, ваше одиночество... Я хочу надеяться, что и вы найдете, быть может, во мне душу, родную вам... Мои приметы: серый английский костюм, в левой руке шелковый лиловый зонтик, в правой — букетик фиалок...»

Как он был потрясен, как ждал субботы: первое любовное письмо за всю жизнь! В субботу он сходил к парикмахеру, купил новые (сиреневые) перчатки, новый (серый с красной искрой, под цвет костюму) галстук; дома, наряжаясь перед зеркалом, без конца перевязывал этот галстук своими длинными, тонкими пальцами, холодными и дрожащими: на щеках его, под тонкой кожей, разлился красивый, пятнистый румянец, прекрасные глаза потемнели... Потом, наряженный, он сел в кресло, — как гость, как чужой в своей собственной квартире, — и стал ждать рокового часа. Наконец в столовой важно, грозно пробило шесть с половиной. Он содрогнулся, поднялся, сдержанно, не спеша надел в прихожей весеннюю шляпу, взял трость и медленно вышел. Но на улице уже не мог владеть собой — зашагал своими длинными и тонкими ногами быстрее, со всей вызывающей важностью, присущей горбу, но объятый тем блаженным страхом, с которым всегда предвкушаем мы счастье. Когда же быстро вошел в сквер возле собора, вдруг оцепенел на месте: навстречу ему, в розовом свете весенней зари, важными и длинными шагами шла в сером костюме и хорошенькой шляпке, похожей на мужскую, с зонтиком в левой руке и с фиалками в правой, — горбунья.

Беспощаден кто-то к человеку!

1930

1) Что подчеркнуто в портрете героя и героини рассказа? Сравните эти портретные зарисовки. Что сближает оба описания?

2) Докажите, что место свидания и время действия выбрано не случайно.

3) Какая парадоксальная мысль присутствует в любовном послании горбуньи? Где в письме скрывается намек на то, что она горбунья?

4) Какими приемами, образными средствами передана атмосфера ожидания, душевного томления героя?

5) В чем особенность цветовой гаммы рассказа? Как она связана с основным сюжетом?

6) Как автор относится к герою и к героине? В чем особенность авторской оценки? Дайте свою интерпретацию финальной фразы рассказа.

7) Напишите мини-сочинение на тему:

♦ Система образов в поэтике рассказа И. А. Бунина «Роман горбуна».

Материал для работы дома

1. Проанализируйте рассказ И. А. Бунина «Волки», выполняя предложенные ниже задания.

ВОЛКИ

Тьма теплой августовской ночи, еле видны тусклые звезды, кое-где мерцающие в облачном небе. Мягкая, неслышная от глубокой пыли дорога в поле, по которой катится тележка с двумя молодыми седоками — мелкопоместной барышней и юношей гимназистом. Пасмурные зарницы освещают иногда пару ровно бегущих рабочих лошадей со спутанными гривами, в простой упряжи, и картуз и плечи малого в замашной рубахе на козлах, на мгновение открывают впереди поля, опустевшие после рабочей поры, и дальний печальный лесок. Вчера вечером на деревне был шум, крик, трусливый лай и визг собак: с удивительной дерзостью, когда по избам еще ужинали, волк зарезал в одном дворе овцу и едва не унес ее — вовремя выскочили на собачий гам мужики с дубинами и отбили ее, уже околевавшую, с разорванным боком. Теперь барышня нервно хохочет, зажигает и бросает в темноту спички, весело крича:

— Волков боюсь!

Спички освещают удлинненное, грубоватое лицо юноши и ее возбужденное широкоскулое личико. Она кругло, по-малорусски, повязана красным платочком, свободный вырез красного ситцевого платья открывает ее круглую, крепкую шею. Качаясь на бегу тележки, она жжет и бросает в темноту спички, будто не замечая, что гимназист обнимает ее и целует то в шею, то в щеку, ищет ее губы. Она отодвигает его локтем, он намеренно громко и просто, имея в виду малого на козлах, говорит ей:

— Отдайте спички. Мне закурить нечем будет.

— Сейчас, сейчас! — кричит она, и опять вспыхивает спичка, потом зарница, и тьма еще гуще слепит теплой чернотой, в которой все кажется, что тележка катится назад. Наконец она уступает ему долгим поцелуем в губы, как вдруг, толчком мотнув их обоих, тележка точно натывается на что-то — малый круто осаживает лошадей.

— Волки! — вскрикивает он.

В глаза бьет зарево пожара вдали направо. Тележка стоит против того леска, что открывался при зарницах. Лесок от зари стал теперь черным и весь зыбко дрожит, как дрожит и все поле перед ним в сумрачно-красном трепете от того жадно несущегося в небо пламени, которое, несмотря на даль, полыхает с бегущими в нем тенями дыма точно в версте от тележки, разъяряется все жарче и грознее, охватывает горизонт все выше и шире, — кажется, что жар его уже доходит до лица, до рук, виден даже над чернотой земли красный переплет какой-то сгоревшей крыши. А под стеной леса стоят, багрово серея, три больших волка, и в глазах у них мелькает то сквозной зеленый блеск, то красный, — прозрачный и яркий, как горячий сироп варенья из красной смородины. И лошади, шумно всхрапнув, вдруг диким галопом ударяют вбок, влево, по пашне, малый, на вожжах, валится назад, а тележка, со стуком и треском, мотаясь, бьется по взметам...

Где-то над оврагом лошади еще раз взметнулись, но она, вскочив, успела вырвать вожжи из рук ошалевшего малого. Тут она с размаху полетела в козлы и рассекла щеку об что-то железное. Так и остался на всю жизнь легкий шрам в уголке ее губ, и, когда у ней спрашивали, отчего это, она с удовольствием улыбалась:

— Дела давно минувших дней! — говорила она, вспоминая то давнее лето, августовские сухие дни и темные ночи, молотьбу на гумне, ометы новой пахучей соломы и небритого гимназиста, с которым она лежала в них вечерами, глядя на ярко-мгновенные дуги падающих звезд. — Волки испугали, лошади понесли, — говорила она. — А я была горячая, отчаянная, бросилась останавливать их...

Те, кого она еще не раз любила в жизни, говорили, что нет ничего милее этого шрама, похожего на тонкую постоянную улыбку.

1940

1) С какой целью в рассказ вводится образ августовской ночи? К каким средствам прибегает писатель, выстраивая этот образ?

2) Проанализируйте фразу: «...И опять вспыхивает спичка, потом зарница, и тьма еще гуще слепит теплой чернотой, в которой все кажется, что тележка катится назад». Как в ней проявляется мастерство Бунина-художника?

3) Какую портретную характеристику дает писатель своим героям?

4) Как объяснить психологическое состояние барышни? Почему она «бросает в темноту спички»?

5) Почему в кульминационный момент повествование прерывается описанием пожара? С помощью каких средств создается это описание?

6) В чем особенности художественного времени рассказа?

7) Напишите мини-сочинение на одну из тем:

♦ Своеобразие системы образов в рассказе И. А. Бунина «Волки».

♦ Образ главной героини и средства его создания в рассказе И. А. Бунина «Волки».

ТЕМА 12

Образ человека в литературе и аспекты его анализа

В одном из своих поздних стихотворений Е. А. Баратынский восклицает:

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! Тебе забвенья нет;
Все тут, да тут и человек и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покров.

В. Г. Белинский по поводу поэзии Е. А. Баратынского заметил: «Мыслящий человек всегда прочтет с удовольствием стихотворения Баратынского, потому что всегда найдет в них человека — предмет вечно интересный для человека». Впрочем, это высказывание можно отнести к любому служителю искусства слова, ибо в его задачу входит художественное освоение человеческого сознания и подсознания, постижение «внутреннего человека», воспроизведение переживаний героя, словом, исследование жизни души человеческой.

Таким образом, главным объектом сосредоточенного размышления любого писателя является человек, который

предстает в образе персонажа произведения или лирического героя, автора или рассказчика.

Понятие *литературный герой* имеет целый ряд синонимов, обладающих разными смысловыми оттенками. В нейтральной ситуации мы пользуемся словами *персонаж* (лат. persona — особа, лицо, маска), *герой* (греч. heros — полубог, обожествленный человек), *действующее лицо*. Однако при обращении к резко отрицательному образу возможности использования понятия «герой» сужаются, а о действующем лице чаще говорится в связи с драмой. Для лирики особой актуальностью обладают понятия «лирический герой» и «лирический субъект», о чем речь еще впереди.

В произведение могут вводиться не только *индивидуальные*, но и *собирательные образы*, а также *массовый герой* (образ народа, войска, толпы, целой социальной группы).

Использование понятия *характер* (греч. character — признак, отличительная черта) уместно в том случае, если образ человека очерчен с известной полнотой и индивидуальной определенностью через его портрет, поступки, мысли, речь и проч., т. е. далеко не каждый персонаж обладает характером.

Постижение того или иного характера предполагает анализ и интерпретацию образа. Через характер дается авторская нравственно-эстетическая концепция человеческого существования, раскрываются исторически обусловленные типы поведения. Обращаясь к обобщенному образу человеческой индивидуальности, характерной для определенной общественной среды и эпохи, мы говорим о *типе* (греч. typos — отпечаток, оттиск), или о типическом герое. Различают *одноплановые характеры* (однолинейные, упрощенные, односторонние, подобные Скотинину из «Недоросля» Д. И. Фонвизина) и *многоплановые* (сложные, многосторонние, подобно Софье из «Горя от ума» А. С. Грибоедова). Характеры можно разделить на *цельные* (вспомним Софью из комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль») и *противоречивые* (таков Эраст из «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина). Выделяются также характеры *устойчивые* (статичные) и *динамичные* (развивающиеся). Ограничимся несколькими примерами. Не проявляют способностей к сущностным переменам грибоедовские Фамусов и Скалозуб: их душевный мир окаменел, они оказываются в плену раз найденных истин

и «житейских» ценностей. Русская литература дает немало обратных примеров, когда герой на протяжении сюжета эволюционирует или, напротив, деградирует. На наших глазах в пушкинской «Капитанской дочке» яркая, сильная личность формируется из заурядного недоросля Петруши Гринева: он готов мужественно выполнять свой долг дворянина, рискуя жизнью, отстаивать честь невинного человека. О противоположной динамике развития характера можно говорить, размышляя над эволюцией лермонтовского Печорина, сердце которого «очерствело», душа «закрылась». Ему, в конечном счете, становится безразлично все: природа, люди, да и он сам. Не этим ли объясняется тот факт, что он равнодушен к судьбе собственного дневника: на вопрос Максима Максимыча, что делать с бумагами, он безучастно отвечает: «Что хотите!»

Характер героя может раскрываться в разных ситуациях. Помещики из гоголевских «Мертвых душ» благодаря предложению Чичикова продать «мертвый товар» оказываются в весьма необычных обстоятельствах. Получив подобное предложение, Манилов разевает от удивления рот, проявляя вслед за этим полное бескорыстие, Коробочка боится, «чтобы как-нибудь не понести убытку», пробуждается беспокойная мысль Ноздрева, придумывающего комбинации возможной сделки («Я тебе дам шарманку и все, сколько ни есть у меня, мертвые души, а ты мне дай свою бричку и триста рублей придачи»). Собакевич деловито торгуется, не смущаясь «странностью» товара («Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души; а у меня что ядреный орех...»). Наконец, радуется Плюшкин, видя в Чичикове простофилю, глупостью которого можно с выгодой для себя воспользоваться.

«Рельеф» душевного дна того или иного героя особенно отчетливо виден, когда он оказывается в неожиданной, сложной ситуации. Он, подобно пушкинскому Гринеvu, может быть включен в круговорот исторических событий или, подобно Мцыри, почувствовать неизбежность смерти как платы за волю, или, подобно Онегину и Ленскому, оказаться в дуэльной ситуации... Вспомним, как много дает нам для понимания внутреннего мира Онегина сцена перед его дуэлью с Ленским, когда «Евгений / Наедине с своей душой / Был недоволен сам собой», оказавшись способным призвать себя на «тайный суд», но не сумев пренебречь «шепотом, хохотней глупцов...». Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего

времени» также во многом строится на острых ситуациях выбора, в которых оказываются Печорин и Грушницкий, Вера и Мери, Бэла и ундина. Задумаемся о сути характера Грушницкого, сказавшейся в его последних словах, обращенных к Печорину: «Стреляйте!.. я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарезу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места...» В этой реплике Грушницкий предстает человеком, впавшим в отчаяние, зашедшим в своей низости слишком далеко, при этом готовым, осудив самого себя, все-таки подло зарезать противника «ночью из-за угла». Перед нами личность, способная испытывать сильные чувства, не прячущаяся от горькой правды, но трагически скованная когда-то придуманной ролью.

Не только судьбоносные моменты острого выбора, но и вполне обыденные ситуации могут содействовать постижению глубины натуры героя. Ярчайший пример — Обломов, жизнь которого, по его собственному признанию, «началась с погасания», ибо в ней не было «ни бурь, ни потрясений», «никогда не загоралось никакого, ни спасительного, ни разрушительного огня». Ослабленный, «неэнергичный» сюжет, сотканный по преимуществу из цепи заурядных обстоятельств, полностью раскрывает характер главного героя. Незадолго до смерти Илья Ильич находит определение смысла своего существования: «Жизнь его не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрено, чтоб выразить возможность идеально покойной стороны человеческого бытия».

Глубина постижения образа человека в художественном произведении зависит от способности читателя увидеть героя в контексте самых разнообразных проблем. В чем логика выбора имени героя и какой избран способ введения героя в текст произведения? Какое место он занимает в системе персонажей? О чем говорит портретная и речевая характеристика героя? Что можно понять о нем из описания интерьера или вещи, ему принадлежащей? Какова предыстория героя, какой социальной среде он принадлежит и что известно о его воспитании, образовании, окружении? Какова оценка героя другими персонажами, меняется ли она в ходе повествования? Каково авторское отношение к герою и что собой представляет самооценка персонажа? Каковы поступки героя и их мотивы? Как прогнозируется дальнейшая судьба героя за пределами финала?

Понимая, что остается еще немало количество аспектов анализа, позволяющих объемнее представить тот или иной литературный характер, остановимся подробнее лишь на нескольких ракурсах рассмотрения образа героя.

Для начала скажем несколько слов о *значении имени героя*. Во-первых, у персонажа имя может вовсе отсутствовать (вспомним рассказ И. А. Бунина «Красавица»). Важно попытаться понять, какая мысль скрывается за этим писательским решением: автор может или указывать на заурядность определенного типа личности, или выводить повествование на высокий уровень обобщения, или создавать романтический колорит. Иногда писатель замещает имя собственное именем нарицательным, как это происходит в лермонтовской поэме «Мцыри». Выбор имени позволяет установить близость героя реальному историческому лицу (Чацкий и П. Я. Чаадаев), указать на происхождение героя, на его аристократические или народные корни (сравните дворянина Дубровского и станционного смотрителя Самсона Вырина из пушкинских произведений). Имя, «говорящая» фамилия могут также служить лаконичной характеристикой персонажа, определяющей важную черту личности героя. Примеры здесь многочисленны: Простаков и Милон, Софья и Скалозуб, Ляпкин-Тяпкин и Земляника. Конечно, нередки случаи, когда именование героя нейтрально в смысловом отношении (Грушницкий, Базаров, Одинцова). Однако чаще выбор фамилии героя позволяет автору вызывать у читателя определенные ассоциации (Лужин — «лужа», Свидригайлов — «свист», «судорога»), использовать прием зоологизации образов (Скотинин, Собакевич), указывать на внутреннее омертвление героя (Коробочка), на его душевный разлад (Раскольников). Имя героя может хранить важный смысловой подтекст. Так, выбор имени Евгений указывает на связь образа Онегина с героем предшествующей литературы, с молодым повесой из романа А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества». Фамилия героя способна закреплять новое понятие в языке (хлестаковщина, чичиковщина, маниловщина, обломовщина, угрюм-бурчеевщина) и переходить в разряд нарицательных слов: плюшкины, молчалины, базаровы и др.

Обратимся к другому аспекту характеристики героя: его *речи*. Немаловажным является то, как стилистически окрашена речь персонажа, насколько она близка, например,

фольклорной традиции. Существенны и другие направления анализа: речь героя хаотична или логически выстроена; рациональное или эмоциональное начало в ней преобладает; какие интонации ей присущи: ораторские или камерные, вкрадчивые или задушевные; что собой представляют ее синтаксические особенности. Речь Чацкого, например, обладает убедительностью, она насыщена сравнениями, восклицаниями, риторическими вопросами, обращениями, его монологом присущ высокий стиль, тогда как реплики Фамусова и Скалозуба пестрят сниженной лексикой, слово Молчалина вкрадчиво, а монолог Репетилова сбивчив и алогичен.

Итак, мыслящему читателю имя и речь персонажа могут дать немало материала для наблюдений. Остановимся на еще одном возможном ракурсе анализа образа героя: поразмышляем о том *месте, которое герой может занимать в образной системе произведения*. Речь пойдет не столько о центральной или периферийной роли героя, сколько о характере его связей с другими персонажами. По воле автора герой может быть сближен с другими персонажами. Уяснение степени внутренней близости между персонажами позволяет лучше понять то, что не лежит на поверхности. Задумаемся: с какой целью М. Ю. Лермонтов вводит в свой роман похожих на Печорина героев — доктора Вернера и офицера Вулича? Не для того ли, чтобы читатель уловил тончайшие нюансы натуры главного героя? Сам Печорин предлагает формулу, ставящую знак равенства между ним и Вуличем: «Печальное нам смешно, смешное грустно, а вообще, по правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя». Но «скептик и материалист» Вернер не стремится подчинить жизнь своей воле (возможно, поэтому и проигрывает клеветникам, отпугнувшим от него состоятельных больных), он не утратил, в отличие от своего друга, способности жить не только головой, но и сердцем (готов искренне «плакать над умирающим солдатом»), его душа ранима, она не скована эгоизмом печоринского типа, ему чужда печоринская роль «топора в руках судьбы». После трагически завершившейся дуэли дружба Печорина и Вернера обречена: психологическая дистанция между ними увеличивается настолько, что Вернеру оказывается тяжело подать Печорину руку. Отношения находят свое завершение в записке Вернера, заканчивающейся сухими словами: «Доказательств против вас нет никаких, и вы можете спать спокойно... если можете... Про-

щайте...» Немало скажет о главном герое романа и сравнение Печорина с Вуличем, обладающим холодным рассудком, удивительным бесстрашием, готовностью к игре с жизнью.

Введение в произведение похожих друг на друга героев не всегда связано с намерением автора выделить те черты характера героя, которые могут ускользнуть от поверхностного взгляда. Вспомним Бобчинского и Добчинского из гоголевского «Ревизора» или Г. Н. и Г. Д. из грибоедовского «Горя от ума». Художественная задача, связанная с этими героями-двойниками, иная: здесь слышится авторское указание на страшную силу безликости, грозное предупреждение о распространении порока, горькая мысль об утрате человеком оригинального, личностного начала.

Возможен и принципиально иной способ взаимодействия персонажей: всякого рода контрастные противопоставления. Вновь вспомним «Горе от ума» с Чацким и Молчалиным, «Евгения Онегина» со столь непохожими друг на друга сестрами, Татьяной и Ольгой, или «Капитанскую дочку» с героями-антагонистами Гриневым и Швабриным. Резкая антитеза в расстановке персонажей — это тоже путь к постижению сути того или иного героя. Швабрин последовательно подл, он готов оклеветать понравившуюся ему Машу, шантажировать ее, поставить ее жизнь под угрозу, попрасть все законы дворянской чести: предавать, изменять присяге, лгать и малодушно трусить. Этот антипод Гринева оттеняет лучшие стороны человеческой природы главного героя, верного чести и долгу, умеющего любить и прощать, готового на жертву ради спасения жизни возлюбленной. Не часто герои литературы бывают столь открыто противопоставлены. Возможно, в этой антитезе проявилось желание позднего Пушкина контрастно сформулировать свое представление о добре и зле, коренящихся в человеческой природе.

Вопросы и задания

1. Обратитесь к уже изученным произведениям и выполните следующие задания, связанные с умением почувствовать психологию литературного героя.

А. С. Грибоедов. «Горе от ума»

1) Какие мотивы определяют решение Софьи дать ход сплетне о сумасшествии Чацкого? Докажите, что это решение принимается ею спонтанно и не без внутренних колебаний.

2) Докажите, что Софья способна к нравственному суду над собой.

3) В чем вам видится неправота Чацкого перед Софьей?

Н. В. Гоголь. «Ревизор»

1) Что выдает крайнюю степень душевного волнения городничего в первом действии комедии?

2) С какой целью Земляника наушничает Хлестакову о других чиновниках? Выделите несколько мотивов поведения попечителя богоугодных заведений.

А. С. Пушкин. «Капитанская дочка»

1) Какие искушения претерпевает Гринев в диалоге с Пугачевым (гл. VIII) и как он их преодолевает?

2) Как проявляет себя Швабрин в ситуации нравственного выбора? В каком эпизоде единственный раз Швабрин нарушает стереотип своего поведения и почему?

М. Ю. Лермонтов. «Мцыри»

1) С какой целью автор дважды разворачивает сюжет поэмы: во 2-й главке и в исповеди Мцыри?

2) В предсмертном бреду Мцыри слышит пение рыбки. Как эта песня связана с вопросами, которые мучительно решает Мцыри?

М. Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени»

1) Максим Максимыч после гибели Бэлы утешает Печорина и слышит странный печоринский смех. Объясните реакцию Печорина.

2) Придя в последний раз к Мери, Печорин произносит жестокие слова: «Вы знаете, что я над вами смеялся?..» Почему герой выбирает именно такую форму признания?

2. Проанализируйте стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Щи», выполняя предложенные ниже задания.

ЩИ

У бабы-вдовы умер ее единственный, двадцатилетний сын, первый на селе работник.

Барыня, помещица того самого села, узнав о горе бабы, пошла навестить ее в самый день похорон.

Она застала ее дома.

Стоя посреди избы, перед столом, она, не спеша, ровным движением правой руки (левая висела плетью) черпала пустые щи со дна закоптелого горшка и глотала ложку за ложкой.

Лицо бабы осунулось и потемнело; глаза покраснели и опухли... но она держалась истово и прямо, как в церкви.

«Господи! — подумала барыня. — Она может есть в такую минуту... Какие, однако, у них у всех грубые чувства!»

И вспомнила тут барыня, как, потеряв несколько лет тому назад девятимесячную дочь, она с горя отказалась нанять прекрасную дачу под Петербургом — и прожила целое лето в городе!

А баба продолжала хлебать щи.

Барыня не вытерпела наконец.

— Татьяна! — промолвила она. — Помилуй! Я удивляюсь! Неужели ты своего сына не любила? Как у тебя не пропал аппетит? Как можешь ты есть эти щи!

— Вася мой помер, — тихо проговорила баба, и наболевшие слезы снова побежали по ее впалым щекам. — Значит, и мой пришел конец: с живой с меня сняли голову. А щам не пропадать же: ведь они посоленные.

Барыня только плечами пожала — и пошла вон. Ей-то соль доставалась дешево.

Май, 1878

1) Докажите, что первая предельно лаконичная фраза стихотворения в прозе рисует картину страшного горя. Что усиливает трагизм изображаемого? Почему вдова при появлении барыни продолжает хлебать щи?

2) Проанализируйте портретную характеристику вдовы. Почему описание глаз Татьяны обрывается многоточием? Какую роль в понимании образа вдовы играет сравнение: «Она держалась истово и прямо, как в церкви»?

3) С какой целью автор задерживает внимание читателя на описании того, как Татьяна ест щи? Какие еще детали оказываются важными для понимания психологического состояния вдовы и постижения идеи стихотворения в прозе? Как в реплике вдовы сказался характер героини?

4) Почему для понимания смысла стихотворения в прозе важна оговорка, что барыня была «помещица того самого села»? Определите несколько мотивов прихода барыни к вдове. Какой из них является главным?

5) Почему автор не дает барыне ни имени, ни портретной характеристики? Какой ключ к пониманию характера дает внутренняя реплика барыни? Как она связана с репликой произнесенной? Почему диалог прервался и что скрывается за жестом: «Барыня только плечами пожала»?

6) Сводится ли идея стихотворения в прозе к последней фразе?

7) Объясните логику разбивки текста на абзацы. Какой смысл имеет такое членение текста?

8) Напишите мини-сочинение на одну из тем:

♦ Образы Татьяны и барыни в стихотворении в прозе И. С. Тургенева «Ши».

♦ Тема страдания в стихотворении в прозе И. С. Тургенева «Ши».

Материал для работы дома

1. Проанализируйте рассказ И. С. Тургенева «Живые мощи», выполняя предложенные ниже задания.

ЖИВЫЕ МОЩИ

Край родной долготерпенья —
Край ты русского народа!

Ф. Тютчев

Французская поговорка гласит: «Сухой рыбак и мокрый охотник являют вид печальный». Не имел никогда пристрастия к рыбной ловле, я не могу судить о том, что испытывает рыбак в хорошую, ясную погоду и насколько в ненастное время удовольствие, доставляемое ему обильной добычей, перевешивает неприятность быть мокрым. Но для охотника дождь — сущее бедствие. Именно такому бедствию подверглись мы с Ермолаем в одну из наших поездок за тетеревами в Белевский уезд. С самой утренней зари дождь не переставал. Уж чего-чего мы не делали, чтобы от него избавиться! И резиновые плащи чуть не на самую голову надевали, и под деревья становились, чтобы поменьше капало... Непромокаемые плащи, не говоря уже о том, что мешали стрелять, пропускали воду самым бесстыдным образом; а под деревьями точно, на первых порах, как будто и не капало, но потом вдруг накопившаяся в листе влага прорывалась, каждая ветка обдавала нас, как из дождевой трубы, холодная струйка забиралась под галстук и текла вдоль спинного хребта... А уж это последнее дело, как выражался Ермолай.

— Нет, Петр Петрович, — воскликнул он наконец. — Этак нельзя!.. Нельзя сегодня охотиться. Собакам чутье залихват; ружья осекаются... Тьфу! Задача!

— Что же делать? — спросил я.

— А вот что. Поедемте в Алексеевку. Вы, может, не знаете — хуторок такой есть, матушке вашей принадлежит; отсюда верст восемь. Переночуем там, а завтра...

— Сюда вернемся?

— Нет, не сюда... Мне за Алексеевкой места известны... многим лучше здешних для тетеревов!

Я не стал расспрашивать моего верного спутника, зачем он не повез меня прямо в те места, и в тот же день мы добрались до матушкина хуторка, существования которого я, признаться сказать, и не подозревал до тех пор. При этом хуторке оказался флигелек, очень ветхий, но нежилой и потому чистый; я провел в нем довольно спокойную ночь.

На следующий день я проснулся ранехонько. Солнце только что встало; на небе не было ни одного облачка; все кругом блестело сильным двойным блеском: блеском молодых утренних лучей и вчерашнего ливня. Пока мне закладывали таратайку, я пошел побродить по небольшому, некогда фруктовому, теперь одичалому саду, со всех сторон обступившему флигелек своей пахучей, сочной глушью. Ах, как было хорошо на вольном воздухе, под ясным небом, где трепетали жаворонки, откуда сыпался серебряный бисер их звонких голосов! На крыльях своих они, наверно, унесли капли росы, и песни их казались орошенными росой. Я даже шапку снял с головы и дышал радостно — всею грудью. На склоне неглубокого оврага, возле самого плетня, виднелась пасака; узенькая тропинка вела к ней, извиваясь змейкой между сплошными стенами бурьяна и крапивы, над которыми высились, бог ведает откуда занесенные, остроконечные стебли темно-зеленой конопли.

Я отправился по этой тропинке; дошел до пасеки. Рядом с нею стоял плетеный сарайчик, так называемый амшаник, куда ставят улья на зиму. Я заглянул в полуоткрытую дверь: темно, тихо, сухо; пахнет мятой, мелиссой. В углу приспособлены подмости, и на них, прикрытая одеялом, какая-то маленькая фигура... Я пошел было прочь...

— Барин, а барин! Петр Петрович! — услышался мне голос, слабый, медленный и сиплый, как шелест болотной осоки.

Я остановился.

— Петр Петрович! Подойдите, пожалуйста! — повторил голос. Он доносился до меня из угла, с тех, замеченных мною, подмостков.

Я приблизился — и остолбенел от удивления. Передо мною лежало живое человеческое существо, но что это было такое?

Голова совершенно высохшая, одноцветная, бронзовая — ни дать ни взять икона старинного письма; нос узкий, как лезвие ножа; губ почти не видать, только зубы беле-

ют и глаза, да из-под платка выбиваются на лоб жидкие пряди желтых волос. У подбородка, на складке одеяла, движутся, медленно перебирая пальцами, как палочками, две крошечных руки тоже бронзового цвета. Я вглядываюсь попристальнее: лицо не только не безобразное, даже красивое, — но страшное, необычайное. И тем страшнее кажется мне это лицо, что по нем, по металлическим его щекам, я вижу — силится... силится и не может расплыться улыбка.

— Вы меня не узнаете, барин? — прошептал опять голос; он словно испарялся из едва шевелившихся губ. — Да и где узнать! Я Лукерья... Помните, что хороводы у матушки у вашей в Спасском водила... помните, я еще запевалой была?

— Лукерья! — воскликнул я. — Ты ли это? Возможно ли?

— Я, да, барин, — я. Я — Лукерья.

Я не знал, что сказать, и как ошеломленный глядел на это темное, неподвижное лицо с устремленными на меня светлыми и мертвенными глазами. Возможно ли? Эта мумия — Лукерья, первая красавица во всей нашей дворне, высокая, полная, белая, румяная, хохотунья, плясунья, певунья! Лукерья, умница Лукерья, за которую ухаживали все наши молодые парни, по которой я сам втайне вздыхал, я — шестнадцатилетний мальчик!

— Помилуй, Лукерья, — проговорил я наконец, — что это с тобой случилось?

— А беда такая стряслась! Да вы не побрезгуйте, барин, не погнушайтесь несчастием моим, — сядьте вон на кадушечку, поближе, а то вам меня не слышно будет... вишь я какая голосистая стала!.. Ну, уж и рада же я, что увидала вас! Как это вы в Алексеевку попали?

Лукерья говорила очень тихо и слабо, но без остановки.

— Меня Ермолай-охотник сюда завез. Но расскажи же ты мне...

— Про беду-то мою рассказать? Извольте, барин. Случилось это со мной уже давно, лет шесть или семь. Меня тогда только что помолвили за Василья Полякова — помните, такой из себя статный был, кудрявый, еще буфетчиком у матушки у вашей служил? Да вас уже тогда в деревне не было; в Москву уехали учиться. Очень мы с Василием слюбились; из головы он у меня не выходил; а дело было весною. Вот раз ночью... уж и до зари недалеко... а мне не спится: соловей в саду таково удивительно поет сладко!.. Не вытерпела я, встала и вышла на крыльцо его послушать. Заливается он,

заливается... и вдруг мне почудилось: зовет меня кто-то Васиным голосом, тихо так: «Луша!..» Я глядь в сторону, да, зная, спросонья оступилась, так прямо с рундучка и полетела вниз — да о землю хлоп! И, кажись, не сильно я расшиблась, потому — скоро поднялась и к себе в комнату вернулась. Только словно у меня что внутри — в утробе — порвалось... Дайте дух перевести... с минуточку... барин.

Лукерья умолкла, а я с изумлением глядел на нее. Изумляло меня собственно то, что она рассказ свой вела почти весело, без охов и вздохов, нисколько не жалуясь и не напрашиваясь на участие.

— С самого того случая, — продолжала Лукерья, — стала я сохнуть, чахнуть; чернота на меня нашла; трудно мне стало ходить, а там уже — полно и ногами владеть; ни стоять, ни сидеть не могу; все бы лежала. И ни пить, ни есть не хочется: все хуже да хуже. Матушка ваша по доброте своей и лекарям меня показывала, и в больницу посылала. Однако облегченья мне никакого не вышло. И ни один лекарь даже сказать не мог, что за болезнь у меня за такая. Чего они со мной только не делали: железом раскаленным спину жгли, в колотый лед сажали — и все ничего. Совсем я окостенела под конец... Вот и порешили господа, что лечить меня больше нечего, а в барском доме держать калек неспособно... ну, и переслали меня сюда — потому тут у меня родственники есть. Вот я и живу, как видите.

Лукерья опять умолкла и опять усилилась улыбнуться.

— Это, однако же, ужасно, твое положение! — воскликнул я... и, не зная, что прибавить, спросил: — А что же Поляков Василий? — Очень глуп был этот вопрос.

Лукерья отвела глаза немного в сторону.

— Что Поляков? Потужил, потужил — да и женился на другой, на девушке из Глинного. Знаете Глинное? От нас недалеко. Аграфеной ее звали. Очень он меня любил, да ведь человек молодой — не оставаться же ему холостым. И какая уж я ему могла быть подруга? А жену он нашел себе хорошую, добрую, и детки у них есть. Он тут у соседа в приказчиках живет: матушка ваша по пачпорту его отпустила, и очень ему, слава богу, хорошо.

— И так ты все лежишь да лежишь? — спросил я опять.

— Вот так и лежу, барин, седьмой годок. Летом-то я здесь лежу, в этой плетушке, а как холодно станет — меня в предбанник перенесут. Там лежу.

— Кто же за тобой ходит? Присматривает кто?

— А добрые люди здесь есть тоже. Меня не оставляют. Да и ходьбы за мной немного. Есть-то почитай что не ем ничего, а вода — вон она в кружке-то: всегда стоит припасенная, чистая, ключевая вода. До кружки-то я сама дотянуться могу: одна рука у меня еще действовать может. Ну, девочка тут есть, сиротка; нет, нет — да и наведается, спасибо ей. Сейчас тут была... Вы ее не встретили? Хорошенькая такая, беленькая. Она цветы мне носит; большая я до них охотница, до цветов-то. Садовых у нас нет, — были да перевелись. Но ведь и полевые цветы хороши, пахнут еще лучше садовых. Вот хоть бы ландыш... на что приятнее!

— И не скучно, не жутко тебе, моя бедная Лукерья?

— А что будешь делать? Лгать не хочу — сперва очень томно было; а потом привыкла, обтерпелась — ничего; иным еще хуже бывает.

— Это каким же образом?

— А у иного и пристанища нет! А иной — слепой или глухой! А я, слава богу, вижу прекрасно и все слышу, все. Крот под землю роется — я и то слышу. И запах я всякий чувствовать могу, самый какой ни на есть слабый! Гречиха в поле зацветет или липа в саду — мне и сказывать не надо: я первая сейчас слышу. Лишь бы ветерком оттуда потянуло. Нет, что Бога гневить? — многим хуже моего бывает. Хоть бы то взять: иной здоровый человек очень легко согрешить может; а от меня сам грех отошел. Намеднись отец Алексей, священник, стал меня причащать, да и говорит: «Тебя, мол, исповедовать нечего: разве ты в твоём состоянии согрешить можешь?» Но я ему ответила: «А мысленный грех, батюшка?» — «Ну, — говорит, а сам смеется, — это грех не великий».

— Да я, должно быть, и этим самым мысленным грехом не больно грешна, — продолжала Лукерья, — потому я так себя приучила: не думать, а пуще того — не вспоминать. Время скорей проходит.

Я, признаюсь, удивился.

— Ты все одна да одна, Лукерья; как же ты можешь помешать, чтобы мысли тебе в голову не шли? Или ты все спишь?

— Ой, нет, барин! Спать-то я не всегда могу. Хоть и больших болей у меня нет, а ноет у меня там, в самом нутре, и в костях тоже; не дает спать как следует. Нет... а так лежу я себе, лежу-полеживаю — и не думаю; чую, что жива, дышу — и вся я тут. Смотрю, слушаю. Пчелы на пасеке жужжат да

гудят; голубь на крышу сядет и заворкует; курочка-наседочка зайдет с цыплятами крошек поклевать; а то воробей залетит или бабочка — мне очень приятно. В позапрошлом году так даже ласточки вон там в углу гнездо себе свили и детей вывели. Уж как же оно было занято! Одна влетит, к гнездышку припадет, деток накормит — и вон. Глядишь — уж на смену ей другая. Иногда не влетит, только мимо раскрытой двери пронесется, а детки тотчас — ну пищать да клювы разевать... Я их и на следующий год поджидала, да их, говорят, один здешний охотник из ружья застрелил. И на что покорыстился? Вся-то она, ласточка, не больше жука... Какие вы, господа охотники, злые!

— Я ласточек не стреляю, — поспешил я заметить.

— А то раз, — начала опять Лукерья, — вот смеху-то было! Заяц забежал, право! Собаки, что ли, за ним гнались, только он прямо в дверь как прикатит!.. Сел близехонько и долго-таки сидел, все носом водил и усами дергал — настоящий офицер! И на меня смотрел. Понял, значит, что я ему не страшна. Наконец встал, прыг-прыг к двери, на пороге оглянулся — да и был таков! Смешной такой!

Лукерья взглянула на меня... аль, мол, не забавно? Я, в угоду ей, посмеялся. Она покусала пересохшие губы.

— Ну, зимою, конечно, мне хуже: потому — темно; свечку зажечь жалко, да и к чему? Я хоть грамоте знаю и читать завсегда охоча была, но что читать? Книг здесь нет никаких, да хоть бы и были, как я буду держать ее, книгу-то? Отец Алексей мне, для рассеянности, принес календарь, да видит, что пользы нет, взял да унес опять. Однако хоть и темно, а все слушать есть что: сверчок затрещит али мышь где скрестись станет. Вот тут-то хорошо: не думать!

— А то я молитвы читаю, — продолжала, отдохнув немного, Лукерья. — Только немного я знаю их, этих самых молитв. Да и на что я стану Господу Богу наскучать? О чем я Его просить могу? Он лучше меня знает, чего мне надобно. Послал Он мне крест — значит, меня Он любит. Так нам велено это понимать. Прочту отче наш, богородицу, акафист всем скорбящим — да и опять полеживаю себе безо всякой думочки. И ничего!

Прошло минуты две. Я не нарушал молчанья и не шевелился на узенькой кадушке, служившей мне сиденьем. Жесточая, каменная неподвижность лежавшего передо мною живого, несчастного существа сообщилась и мне: я тоже словно оцепенел.

— Послушай, Лукерья, — начал я наконец. — Послушай, какое я тебе предложение сделаю. Хочешь, я распоряжусь: тебя в больницу перевезут, в хорошую городскую больницу? Кто знает, быть может, тебя еще вылечат? Во всяком случае ты одна не будешь...

Лукерья чуть-чуть двинула бровями.

— Ох, нет, барин, — промолвила она озабоченным шепотом, — не переводите меня в больницу, не трогайте меня. Я там только больше муки приму. Уж куда меня лечить!.. Вот так-то раз доктор сюда приезжал; осматривать меня захотел. Я его прошу: «Не тревожьте вы меня, Христа ради». Куда! переворачивать меня стал, руки, ноги разминал, разгинал; говорит: «Это я для учености делаю; на то я служащий человек, ученый! И ты, говорит, не моги мне противиться, потому что мне за мои труды орден на шею дан, и я для вас же, дураков, стараюсь». Потормошил, потормошил меня, назвал мне мою болезнь — мудрено таково — да с тем и уехал. А у меня потом целую неделю все косточки ныли. Вы говорите: я одна бываю, всегда одна. Нет, не всегда. Ко мне ходят. Я смиренная — не мешаю. Девушки крестьянские зайдут, поговорят; странница забредет, станет про Иерусалим рассказывать, про Киев, про святые города. Да мне и не страшно одной быть. Даже лучше, ей-ей!.. Барин, не трогайте меня, не возите в больницу.. Спасибо вам, вы добрый, только не трогайте меня, голубчик.

— Ну, как хочешь, как хочешь, Лукерья. Я ведь для твоей же пользы полагал...

— Знаю, барин, что для моей пользы. Да, барин, милый, кто другому помочь может? Кто ему в душу войдет? Сам себе человек помогай! Вы вот не поверите — а лежу я иногда так-то одна... и словно никого в целом свете кроме меня нету. Только одна я — живая! И чудится мне, будто что меня осенит... Возьмет меня размышление — даже удивительно!

— О чем же ты тогда размышляешь, Лукерья?

— Этого, барин, тоже никак нельзя сказать: не растолкуешь. Да и забывается оно потом. Придет, словно как тучка прольется, свежо так, хорошо станет, а что такое было — не поймешь! Только думается мне: будь около меня люди — ничего бы этого не было и ничего бы я не чувствовала, окромя своего несчастья.

Лукерья вздохнула с трудом. Грудь ей не повиновалась — так же, как и остальные члены.

— Как погляжу я, барин, на вас, — начала она снова, — очень вам меня жалко. А вы меня не слишком жалейте, право! Я вам, например, что скажу: я иногда и теперь... Вы ведь помните, какая я была в свое время веселая? Бой-девка!.. так знаете что? Я и теперь песни пою.

— Песни?.. Ты?

— Да, песни, старые песни, хороводные, подблюдные, святочныи, всякие! Много я их ведь знала и не забыла. Только вот плясовых не пою. В теперешнем моем звании они не годятся.

— Как же ты поешь их... про себя?

— И про себя и голосом. Громко-то не могу, а все — понять можно. Вот я вам сказывала — девочка ко мне ходит. Сиротка, значит, понятливая. Так вот я ее выучила; четыре песни она уже у меня переняла. Аль не верите? Постойте, я вам сейчас...

Лукерья собралась с духом... Мысль, что это полумертвое существо готовится запеть, возбудила во мне невольный ужас. Но прежде чем я мог промолвить слово — в ушах моих задрожал протяжный, едва слышный, но чистый и верный звук... за ним последовал другой, третий. «Во лузях» пела Лукерья. Она пела, не изменив выражения своего окаменелого лица, уставив даже глаза. Но так трогательно звенел этот бедный, усиленный, как струйка дыма колебавшийся голосок, так хотелось ей всю душу вылить... Уже не ужас чувствовал я: жалость несказанная стиснула мне сердце.

— Ох, не могу! — проговорила она вдруг, — силушки не хватает... Очень уж я вам обрадовалась.

Она закрыла глаза.

Я положил руку на ее крошечные холодные пальчики... Она взглянула на меня — и ее темные веки, опущенные золотистыми ресницами, как у древних статуй, закрылись снова. Спустя мгновение они заблестали в полутьме... Слеза их смочила. Я не шевелился по-прежнему.

— Экая я! — проговорила вдруг Лукерья с неожиданной силой и, раскрыв широко глаза, постаралась смигнуть с них слезу. — Не стыдно ли? Чего я? Давно этого со мной не случилось... с самого того дня, как Поляков Вася у меня был прошлой весной. Пока он со мной сидел да разговаривал — ну, ничего; а как ушел он — поплакала я-таки в одиночку! Откуда бралось!.. Да ведь у нашей сестры слезы некупленные.

Барин, — прибавила Лукерья, — чай, у вас платочек есть... Не побрезгуйте, утрите мне глаза.

Я поспешил исполнить ее желание — и платок ей оставил. Она сперва отказывалась... на что, мол, мне такой подарок? Платок был очень простой, но чистый и белый. Потом она схватила его своими слабыми пальцами и уже не разжала их более. Привыкнув к темноте, в которой мы оба находились, я мог ясно различить ее черты, мог даже заметить тонкий румянец, проступивший сквозь бронзу ее лица, мог открыть в этом лице — так по крайней мере мне казалось — следы его бывалой красоты.

— Вот вы, барин, спрашивали меня, — заговорила опять Лукерья, — сплю ли я? Сплю я точно редко, но всякий раз сны вижу, хорошие сны! Никогда я больной себя не вижу: такая я всегда во сне здоровая да молодая... Одно горе: проснусь я, потянуться хочу хорошенько — ан я вся как скованная. Раз мне какой чудный сон приснился! Хотите, расскажу вам? — Ну, слушайте. — Вижу я, будто стою я в поле, а кругом рожь, такая высокая, спелая, как золотая!.. И будто со мной собачка рыженькая, злющая-презлющая — все укусить меня хочет. И будто в руках у меня серп, и не простой серп, а самый как есть месяц, вот когда он на серп похож бывает. И этим самым месяцем должна я эту самую рожь сжать дочиста. Только очень меня от жары растомило, и месяц меня слепит, и лень на меня нашла; а кругом васильки растут, да такие крупные! И все ко мне головками повернулись. И думаю я: нарву я этих васильков; Вася прийти обещался — так вот я себе веноч сперва совью; жать-то я еще успею. Начинаю я рвать васильки, а они у меня промеж пальцев тают да тают, хоть ты что! И не могу я себе веноч свить. А между тем я слышу — кто-то уж идет ко мне, близко таково, и зовет: Луша! Луша!.. Ай, думаю, беда — не успела! Все равно, надену я себе на голову этот месяц вместо васильков. Надеваю я месяц, ровно как кокошник, и так сама сейчас вся засияла, все поле кругом осветила. Глядь — по самым верхушкам колосьев катит ко мне скорехонько — только не Вася, а сам Христос! И почему я узнала, что это Христос, сказать не могу, — таким его не пишут, а только он! Безбородый, высокий, молодой, весь в белом, — только пояс золотой, — и ручку мне протягивает. «Не бойся, говорит, невеста моя разубранная, ступай за мною; ты у меня в Царстве Небесном хороводы водить будешь и песни играть райские». И я к его ручке как

прильну! Собачка моя сейчас меня за ноги... но тут мы взвились! Он впереди... Крылья у него по всему небу развернулись, длинные, как у чайки, — и я за ним! И собачка должна отстать от меня. Тут только я поняла, что эта собачка — болезнь моя и что в Царстве Небесном ей уже места не будет.

Лукерья умолкла на минуту.

— А то еще видела я сон, — начала она снова, — а быть может, это было мне видение — я уж и не знаю. Почудилось мне, будто я в самой этой плетушке лежу и приходят ко мне мои покойные родители — батюшка да матушка — и кланяются мне низко, а сами ничего не говорят. И спрашиваю я их: зачем вы, батюшка и матушка, мне кланяетесь? А затем, говорят, что так как ты на сем свете много мучишься, то не одну ты свою душеньку облегчила, но и с нас большую тягу сняла. И нам на том свете стало много способнее. Со своими грехами ты уже покончила; теперь наши грехи побеждаешь. И, сказавши это, родители мне опять поклонились — и не стало их видно: одни стены видны. Очень я потом сомневалась, что это такое со мною было. Даже батюшке на духу рассказала. Только он так полагает, что это было не видение, потому что видения бывают духовному чину.

— А то вот еще какой мне был сон, — продолжала Лукерья. — Вижу я, что сижу я этак будто на большой дороге под ракитой, палочку держу оструганную, котомка за плечами и голова платком окутана — как есть странница! И идти мне куда-то далеко-далеко на богомолье: И проходят мимо меня все странники; идут они тихо, словно нехотя, все в одну сторону; лица у всех унылые и друг на дружку все очень похожи. И вижу я: вьется, мечется между ними одна женщина, целой головой выше других, и платье на ней особенное, словно не наше, не русское. И лицо тоже особенное, постное лицо, строгое. И будто все другие от нее сторонятся; а она вдруг верть — да прямо ко мне. Остановилась и смотрит; а глаза у ней, как у сокола, желтые, большие и светлые-пре-светлые. И спрашиваю я ее: «Кто ты?» А она мне говорит: «Я смерть твоя. Мне чтобы испугаться, а я напротив — рада-радехонька, крещусь! И говорит мне та женщина, смерть моя: «Жаль мне тебя, Лукерья, но взять я тебя с собою не могу. Прощай!» Господи! как мне тут грустно стало!.. «Возьми меня, говорю, матушка, голубушка, возьми!» И смерть моя обернулась ко мне, стала мне выговаривать... Понимаю я, что назначает она мне мой час, да непонятно так, неясвенно...

После, мол, петровок... С этим я проснулась. Такие-то у меня бывают сны удивительные!

Лукерья подняла глаза кверху... задумалась...

— Только вот беда моя: случается, целая неделя пройдет, а я не засну ни разу. В прошлом году барыня одна проезжала, увидела меня да и дала мне сткляночку с лекарством против бессонницы; по десяти капель приказала принимать. Очень мне помогало, и я спала; только теперь давно та сткляночка выпита... Не знаете ли, что это было за лекарство и как его получить?

Проезжавшая барыня, очевидно, дала Лукерье опиума. Я обещался доставить ей такую сткляночку и опять-таки не мог не подивиться вслух ее терпенью.

— Эх, барин! — возразила она. — Что вы это? Какое такое терпение? Вот Симеона Столпника терпение было точно великое: тридцать лет на столбу простоял! А другой угодник себя в землю зарыть велел по самую грудь, и муравьи ему лицо ели... А то вот еще мне сказывал один начетчик: была некая страна, и ту страну агаряне завоевали, и всех жителей они мучили и убивали; и что ни делали жители, освободить себя никак не могли. И проявись тут между теми жителями святая девственница; взяла она меч великий, латы на себя возложила двухпудовые, пошла на агарян и всех их прогнала за море. А только прогнавши их, говорит им: «Теперь вы меня сожгите, потому что такое было мое обещание, чтобы мне огненной смертью за свой народ помереть». И агаряне ее взяли и сожгли, а народ с той поры навсегда освободился! Вот это подвиг! А я что!

Подивился я тут про себя, куда и в каком виде зашла легенда об Иоанне д'Арк, и, помолчав немного, спросил Лукерью: сколько ей лет?

— Двадцать восемь... али девять... Тридцати не будет. Да что их считать, года-то! Я вам еще вот что доложу...

Лукерья вдруг как-то глухо кашлянула, охнула...

— Ты много говоришь, — заметил я ей, — это может тебе повредить.

— Правда, — прошептала она едва слышно, — разговорке нашей конец; да куда ни шло! Теперь, как вы уедете, намолчусь я вволю. По крайности душу отвела...

Я стал прощаться с нею, повторил ей мое обещание при-слать ей лекарство, попросил ее еще раз хорошенько подумать и сказать мне — не нужно ли ей чего?

— Ничего мне не нужно; всем довольна, слава Богу, — с величайшим усилием, но умиленно произнесла она. — Дай Бог всем здоровья! А вот вам бы, барин, матушку вашу уговорить — крестьяне здешние бедные, хоть бы малость оброку с них она сбавила! Земли у них недостаточно, угодий нет... Они бы за вас Богу помолились... А мне ничего не нужно, всем довольна.

Я дал Лукерье слово исполнить ее просьбу и подходил уже к дверям... она подозвала меня опять.

— Помните, барин, — сказала она, и чудное что-то мелькнуло в ее глазах и на губах, — какая у меня была коса? Помните — до самых колен! Я долго не решалась... Этакие волосы!.. Но где же их было расчесывать? В моем-то положении!.. Так уж я их и обрезала... Да... Ну, простите, барин! Больше не могу..

В тот же день, прежде чем отправиться на охоту, был у меня разговор о Лукерье с хуторским десятским. Я узнал от него, что ее в деревне прозывали «Живые мощи», что, впрочем, от нее никакого не видать беспокойства; ни ропота от нее не слышать, ни жалоб. «Сама ничего не требует, а напротив — за все благодарна; тихоня, как есть тихоня, так сказать надо. Богом убитая, — так заключил десятский, — стало быть, за грехи; но мы в это не входим. А чтобы, например, осуждать ее — нет, мы ее не осуждаем. Пушай ее!»

Несколько недель спустя я узнал, что Лукерья скончалась. Смерть пришла-таки за ней... и «после петровок». Рассказывали, что в самый день кончины она все слышала колокольный звон, хотя от Алексеевки до церкви считают пять верст с лишком и день был будничным. Впрочем, Лукерья говорила, что звон шел не от церкви, а «сверху». Вероятно, она не посмела сказать: с неба.

1874

1) Как начало рассказа связано с его основным сюжетом? Является ли важным для понимания идеи рассказа рассуждение повествователя о том, что «для охотника дождь — сущее бедствие»?

2) Почему сцена встречи с Лукерьей предваряется описанием радостного утра?

3) Какие противоречивые чувства испытывает повествователь при первом взгляде на Лукерью? Как сравнения, использованные при описании облика героини, помогают глубже понять образ?

4) Почему при вопросе о Василии Лукерья «отводит глаза в сторону»? Какими бедами и радостями наполнена жизнь Лукерьи? Почему разговор Лукерьи с баринком завершается ее воспоминанием о косе?

5) Что помогло Лукерье не озлобиться и не отчаяться? На какую черту ее характера указывают две последние фразы рассказа?

6) В чем смысл снов Лукерьи? Как автор убеждает читателя в особой реальности этих видений?

7) С какой целью в повествование введен пересказ разговора о Лукерье с хutorским десятским?

8) Можно ли сказать, что повествователь полностью понимает Лукерью?

9) Как рассказ отвечает на извечный вопрос: «Чего в жизни больше: добра или зла?»?

10) Напишите сочинение на одну из тем:

♦ Мастерство И. С. Тургенева в создании народного характера. (По рассказу «Живые мощи».)

♦ Образ повествователя в рассказе И. С. Тургенева «Живые мощи».

♦ Особенности системы персонажей в рассказе И. С. Тургенева «Живые мощи».

♦ Роль второстепенных персонажей в раскрытии идеи рассказа И. С. Тургенева «Живые мощи».

2. Проанализируйте образ любого героя выбранного вами произведения, опираясь на следующие аспекты анализа образа человека в художественном произведении:

1) Место героя в системе персонажей.

2) Способ введения персонажа в текст произведения.

3) Принадлежность героя определенной социальной группе, его воспитание, образование, окружение.

4) Именованное имя героя.

5) Портрет героя.

6) Интерьер и вещь, характеризующая героя.

7) Речевая характеристика.

8) Пейзажная зарисовка, связанная с героем.

9) Предыстория.

10) Герой за рамками произведения (до начала описываемых событий и после финальной точки произведения).

11) Ситуация, раскрывающая характер героя. Поступок и его мотивы.

12) Самооценка героя и ее динамика.

13) Описание впечатлений героя от окружающего мира.

14) Психологизм образа. Сны, грезы, видения героя.

15) Оценка героя другими персонажами.

16) Авторское отношение к герою.

17) Герой в контексте творчества писателя и в литературной традиции. Типическое и индивидуальное в герое.

18) Герой в читательской оценке. Споры вокруг образа.

Пейзаж и его функции в произведении

А. П. Чехов, размышляя о задачах искусства, пришел к убеждению, что «вся энергия художника должна быть направлена на две силы: человек и природа». В том же направлении развивалась мысль М. М. Пришвина, призывавшего «искать и открывать в природе прекрасные стороны души человеческой».

Пейзаж (от *франц.* *pausage* — букв. страна, местность) — один из содержательных, а также композиционных компонентов художественного произведения. Пейзажная зарисовка связана с изображением любого незамкнутого пространства — природы (включая космический пейзаж) или города (в этом случае принято говорить об урбанистическом пейзаже). Пейзаж является не только самоценным объектом изображения, но и определенным средством воплощения замысла произведения. Силы природы способны выступать в качестве своеобразного действующего лица, персонифицироваться, принимать участие в судьбах героев, что характерно для древнего эпоса, фольклора.

Пейзажная зарисовка может выполнять в художественном произведении многообразные функции. Помимо воссоздания фона действия, введение пейзажа в ряде случаев является способом обозначения авторской позиции, своеобразным критерием верности выбранного героем пути или решения (вспомните сцену из романа Л. Н. Толстого «Война и мир»: разговор князя Андрея и Пьера у паромы). Наше представление о Печорине было бы неполным, если бы мы не увидели природу его глазами, не почувствовали способность героя ценить красоту. «Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах, — пишет Печорин в своем журнале. — Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо сине — чего бы, кажется, больше? — зачем тут страсти, желания, сожаления?..» Пейзажная зарисовка выявляет авторское отношение к персонажу, углубляет представление читателя о характере героя, позволяет понять его внутреннюю сущность, отрешившись от наносного. Используя прием психологического параллелизма, писатель может уподоблять внутреннее состояние человека жизни природы или, напротив, выявлять их отчуждение, несовместимость. Вспомним, как отстраненно воспринимает Обломов пре-

красный осенний день в Летнем саду, где Ольга назначила ему свидание: «Листья облетели, видно все насквозь; вороны на деревьях кричат так неприятно. Впрочем, ясно, день хорош, и если закутаться хорошенько, так и тепло». Для Обломова, отрекшегося от любви, природа поблекла, он не способен увидеть мир счастливыми глазами Ольги, воскликнувшей: «Ах, как здесь хорошо: листья все упали...» Пейзаж позволяет создать элегическое или драматическое настроение, передать атмосферу тайны, психологическую напряженность, трагизм бытия, настроение тоски или абсолютно-го счастья. В финале первого тома «Мертвых душ» автор словно вырывается из плена затхлого, душного мира своих героев и говорит о подлинном ощущении чистого и прекрасного мира: «А ночь! Небесные силы! какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся!..» Воссозданная писателем картина природы может тяготеть к символическому обобщению, вводить в скрытый подтекст произведения, быть проводником авторской идеи. В эпилоге романа Ф. М. Достоевского знаком воскрешения героя станет прекрасная панорама, увиденная глазами Раскольникова: «С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его».

Часто пейзаж формирует философский контекст произведения, является средством погружения в раздумья о тайне мироздания и предназначении человека, о жизни и смерти, о величии и ничтожности человека, о дисгармоничности человеческой жизни на фоне жизни природы... А. П. Чехов, один из лучших мастеров пейзажного письма, однажды с горечью подчеркнул: «...Все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве».

Функции «пейзажного» текста, несущего в себе целый комплекс художественных задач, формировались веками. Пейзаж, выражающий эстетическое отношение к воспроизводимому предмету, возник в литературе сравнительно поздно. На ранних стадиях существования словесности упоми-

нения и даже описания окружающей местности не имеют самостоятельного значения. В древнем эпосе природные образы были связаны, прежде всего, с мифологией, в фольклоре обращение к образам природы создавало антропоморфную картину мира природы. В античной литературе картины природы включались в повествование для обозначения фона, на котором разворачивалось действие. Эти особенности нашли отражение и в литературе средневековья, в том числе в произведениях Древней Руси: природные реалии выступали в них как символы, вся природа в целом осознавалась как Божье творение, которое свидетельствует о сокровенном смысле бытия, природа воспринималась как сила, способная помогать или мешать человеку в его деяниях, подсказывать верный путь или воздвигать препятствия к достижению целей. В произведениях данного этапа развития литературы природные реалии, как правило, воспроизводятся, но не складываются в цельный, зрительно представимый образ.

XVII—XVIII века — время активного формирования новых подходов к созданию пейзажной зарисовки. Русская литература осваивает этот важнейший компонент литературного произведения начиная с XVIII в. в связи с завоеваниями такого литературного направления, как сентиментализм: пейзаж становится средством отображения внутренней жизни человека, способом передачи эстетического отношения к природе. В XIX в. благодаря художественным достижениям В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя и других классиков отечественной литературы искусство словесного пейзажа поднимается до эталонных образцов. Высочайшее мастерство художника проявляется в его способности зримо воссоздать картину, передать глубокие мысли и тончайшие эмоции, с ней связанные. А. С. Пушкин начинает свое знаменитое стихотворение «19 октября» с описания осени: «Роняет лес багряный свой убор, / Сребрит мороз увянувшее поле...» И совершается чудо, наше воображение оказывается во власти поэта: пронзительное ощущение знакомого, лично пережитого, благодарно принятого мира, в котором «проглянет день как будто поневоле / И скроется за край окружных гор». Ф. И. Тютчев то заставляет взглянуться в «клокочущий котел» моря, то позволяет почувствовать «ветра теплые порывы» и увидеть «синей молнии струю», то дает испытать тоску по «тихому сумраку и росе». А. А. Фет властно останавливает мгновение: «Постой! Здесь хорошо!

Зубчатой и широкой / Каймою тень легла от сосен в лунный свет...» Поэт открывает нам тайны «храмины ночи» с ее «призраками звезд», заставляет пережить восторг весеннего чувства: «Опять весна! Опять дрожат листы / С концов берез и на макушке ивы».

Вопросы и задания

1. Назовите имена русских писателей — признанных мастеров пейзажной лирики и прозы.

2. В чем вам видится разница между двумя читательскими задачами: анализ пейзажа в художественном произведении и анализ авторской концепции природы в художественном произведении?

3. Сравните две приведенные ниже пейзажные зарисовки, опираясь на предложенные вопросы, и оцените их с точки зрения писательского мастерства.

И он [Николай Петрович] посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не сочувствовать природе. Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиную рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцой на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи: он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени; приятно-отчетливо мелькали ноги лошадки. Солнечные лучи с своей стороны забирались в рощу и, пробиваясь сквозь чащу, обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен, а листва их почти синела и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей. Ласточки летали высоко; ветер совсем замер; запоздалые пчелы лениво и сонливо жужжали в цветах сирени; мошки толклись столбом над одинокою, далеко протянутою веткою. «Как хорошо, боже мой!» — подумал Николай Петрович...

(И. С. Тургенев. Отцы и дети)

1) Как Тургенев запечатлел живой мир, пребывающий в постоянном движении?

2) Почему писатель включает в пейзажную зарисовку прозаические подробности?

3) Как в зарисовке передается свет и цвет?

4) В чем особенность авторской интонации?

5) Какова логика завершения этого фрагмента романа?

Золотистым отливом сияет нива; покрыто цветами поле, развертываются сотни, тысячи цветов на кустарнике, опоясывающем поле, зеленеет и шепчет подымающийся за кустарником лес, и он весь пестреет цветами; аромат несется с нивы, с луга, из кустарника, от наполняющих лес цветов; порхают по веткам птицы, и тысячи голосов несутся от ветвей вместе с ароматом; и за нивою, за лугом, за кустарником, лесом опять виднеются такие же сияющие золотом нивы, покрытые цветами луга, покрытые цветами кустарники до дальних гор, покрытых лесом, озаренным солнцем, и над их вершинами там и здесь, там и здесь, светлые, серебристые, золотистые, пурпуровые, прозрачные облака своими переливами слегка оттеняют по горизонту яркую лазурь; взошло солнце, радуется и радуется природа, льет свет и теплоту, аромат и песню, любовь и негу в грудь, льется песня радости и неги, любви и добра из груди — «О земля! о нега! о любовь! о любовь, золотая, прекрасная, как утренние облака над вершинами тех гор!»

(*Н. Г. Чернышевский. Что делать?*)

1) В чем проявляется избыточность изобразительных средств, использованных во фрагменте?

2) Каковы особенности синтаксиса приведенного фрагмента? Какие обороты можно отнести к разряду шаблонных?

3) Какое соединение слов можно считать неудачным?

4) Заражает ли вас патетика финала фрагмента?

4. Прочитайте приведенные ниже фрагменты прозы и ответьте на вопросы.

Внизу расстилаются тучные, густо-зеленые, цветущие луга; а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбацких лодок... На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые пастухи, сидя под тенью деревьев, поют простые, унылые песни и сокрушают тем летние дни, столь для них единообразные.

(*Н. М. Карамзин. Бедная Лиза*)

Я увидел в самом деле на краю неба белое облачко, которое принял было сперва за отдаленный холмик. Ямщик изъяснил мне, что облачко предвещало буран.

Я слышал о тамошних метелях и знал, что целые обозы бывали ими занесены. Савельич, согласно со мнением

ямщика, советовал воротиться. Но ветер показался мне не силен; я понадеялся добраться заблаговременно до следующей станции и велел ехать скорее.

Ямщик поскакал; но все поглядывал на восток. Лошади бежали дружно. Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно облежала небо. Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. «Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!»...

Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь. Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным...

(А. С. Пушкин. Капитанская дочка)

Славное место эта долина! Со всех сторон горы неприступные, красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар, желтые обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко-высоко золотая бахрома снегов, а внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею.

* * *

Налево чернело глубокое ущелье; за ним и впереди нас темно-синие вершины гор, изрытые морщинами, покрытые слоями снега, рисовались на бледном небосклоне, еще сохранявшем последний отблеск зари. На темном небе начинали мелькать звезды... По обеим сторонам дороги торчали голые, черные камни; кой-где из-под снега выглядывали кустарники, но ни один сухой листок не шевелился, и весело было слышать среди этого мертвого сна природы фырканье усталой почтовой тройки и неровное побрякивание русского колокольчика.

(М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени)

Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор.

(Н. В. Гоголь. Мертвые души)

1) В чем, с вашей точки зрения, проявляется мастерство пейзажной зарисовки в указанных фрагментах?

2) Каждый из приведенных фрагментов соотносится с тем или иным литературным направлением (сентиментализм, романтизм, реализм). Докажите принадлежность каждого из текстов к конкретному направлению. Свои выводы обоснуйте.

3) Прокомментируйте высказывание И. С. Тургенева: «В романтических пейзажах много эгоизма, мало души, ибо гораздо легче сказать о горах, что они «побеги праха к небесам», чем дать правдивое, точное и вместе с тем поэтическое изображение природы».

4) Какие пейзажные детали в приведенных фрагментах тяготеют к символическому обобщению? Дайте свою трактовку этих символов.

5. А. П. Чехов, говоря об искусстве пейзажа, особое внимание обращал на лаконизм прозы и выпуклость художественной детали: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы при прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина». Проанализируйте с этой точки зрения пейзажную зарисовку из рассказа Чехова «Волк»:

На дворе давно уже кончились сумерки и наступил настоящий вечер. От реки веяло тихим, непробудным сном.

На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло...

6. Прочитайте стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Природа» и стихотворение Ф. И. Тютчева «Природа — сфинкс. И тем она верней...». Выявите общее и различное в образном строе и проблематике этих произведений.

ПРИРОДА

Мне снилось, что я вошел в огромную подземную храмину с высокими сводами. Ее всю наполнял какой-то тоже подземный, ровный свет.

По самой середине храмина сидела величавая женщина в волнистой одежде зеленого цвета. Склонив голову на руку, она казалась погруженной в глубокую думу.

Я тотчас понял, что эта женщина — сама Природа, — и мгновенным холодом внедрился в мою душу благоговейный страх.

Я приблизился к сидящей женщине — и, отдав почтительный поклон:

— О наша общая мать! — воскликнул я, — о чем твоя дума? Не о будущих ли судьбах человечества размышляешь ты? Не о том ли, как ему дойти до возможного совершенства и счастья?

Женщина медленно обратила на меня свои темные, грозные глаза. Губы ее шевельнулись и раздался зычный голос, подобный лязгу железа.

— Я думаю о том, как бы придать большую силу мышцам ног блохи, чтобы ей удобнее было спастись от врагов своих. Равновесие нападения и отпора нарушено... Надо его восстановить.

— Как? — пролепетал я в ответ. — Ты вот о чем думаешь? Но разве мы, люди, не любимые твои дети?

Женщина чуть-чуть наморщила брови:

— Все твари мои дети, — промолвила она. — и я одинаково о них забочусь — и одинаково их истребляю.

— Но добро... разум... справедливость... — пролепетал я снова.

— Это человеческие слова, — раздался железный голос. — Я не ведаю ни добра, ни зла... Разум мне не закон — и что такое справедливость? Я тебе дала жизнь — я ее отниму и дам другим, червям или людям... мне все равно... А ты пока защищайся — и не мешай мне!

Я хотел было возражать... но земля кругом глухо застонала и дрогнула — и я проснулся.

1879

Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

1869

Материал для работы дома

1. Проанализируйте рассказ И. А. Бунина «Смарагд»¹, выполняя предложенные ниже задания.

СМАРАГД

Ночная синяя чернота неба в тихо плывущих облаках, везде белых, а возле высокой луны голубых. Приглядишься — не облака плывут — луна плывет, и близ нее, вместе

¹ С м а р а г д — устаревшее обозначение изумруда (ярко-зеленый камень).

с ней, льется золотая слеза звезды: луна плавно уходит в высоту, которой нет дна, и уносит с собой все выше и выше звезду.

Она боком сидит на подоконнике раскрытого окна и, отклонив голову, смотрит вверх — голова у нее немного кружится от движения неба. Он стоит у ее колен.

— Какой это цвет? Не могу определить! А вы, Толя, можете?

— Цвет чего, Киса?

— Не зовите меня так, я уж тысячу раз говорила вам...

— Слушаю-с, Ксения Андреевна.

— Я говорю про это небо среди облаков. Какой дивный цвет! И страшный и дивный. Вот уже правда небесный, на земле таких нет. Смарагд какой-то.

— Раз он в небе, так, конечно, небесный. Только почему смарагд? И что такое смарагд? Я его в жизни никогда не видел. Вам просто это слово нравится.

— Да. Ну, я не знаю, — может, не смарагд, а яхонт... Только такой, что, верно, только в раю бывает. И когда вот так смотришь на все это, как же не верить, что есть рай, ангелы, Божий престол...

— И золотые груши на вербе...

— Какой вы испорченный, Толя. Правду говорит Марья Сергеевна, что самая дурная девушка все-таки лучше всякого молодого человека.

— Сама истина глаголет ее устами, Киса.

Платьице на ней ситцевое, рябенькое, башмаки дешевые; икры и колени полные, девичьи, круглая головка с небольшой косой вокруг нее так мило откинута назад... Он кладет руку на ее колено, другой обнимает ее за плечи и полушутя целует в приоткрытые губы. Она тихо освобождается, снимает его руку с колена.

— Что такое? Мы обиделись?

Она прижимается затылком к косяку окна, и он видит, что она, прикусив губу, удерживает слезы.

— Да в чем дело?

— Ах, оставьте меня...

— Да что случилось?

Она шепчет:

— Ничего...

И, соскочив с подоконника, убегает.

Он пожимает плечами:

— Глупа до святости!

1940

1) Почему рассказ открывается пейзажной зарисовкой?

2) Докажите, что И. А. Бунин запечатлевает не статичную картину летней ночи, а мастерски передает впечатление от живого, постоянно изменяющегося мира. В чем заключается парадоксальность созданной картины движения неба?

3) Проанализируйте цветовую палитру пейзажа. В чем точность выбора эпитетов и метафор, использованных при создании пейзажной зарисовки?

4) В записях И. А. Бунина есть рассказ его гувернера о Н. В. Гоголе: «Я его однажды видел. Это было в одном московском литературном доме. <...> Он что-то говорил, и все его почтительно и внимательно слушали. Я же слышал только одну его фразу — очень закругленное изречение о законах фантастического в искусстве. Точно этой фразы не помню. Но смысл ее был таков, что, мол, можно писать о яблоне с золотыми яблоками, но не о грушах на вербе!»

Сохранил ли Бунин мысль Гоголя, включая в «Смарагд» фразу о «грушах на вербе»? Почему после этой реплики Толи утрачивается надежда на взаимопонимание между героями?

5) Какие реплики героини рассказа указывают на ее особую близость автору?

6) Как проявляется несовместимость натур двух героев рассказа? В каких подробностях текста эта несовместимость проявляется особенно резко?

7) С какими философскими вопросами связана тема природы в рассказе Бунина? Объясните смысл названия рассказа.

8) С какими функциями связаны пейзажные зарисовки в рассказе?

9) Как в рассказе соотносены человек, природа, космос?

10) Напишите мини-сочинение на одну из предложенных тем:

♦ Картина ночного неба в рассказе И. А. Бунина «Смарагд» и ее связь с идейным содержанием произведения.

♦ «Он» и «она» в рассказе И. А. Бунина «Смарагд»: драма непонимания.

♦ Логика начала и финал рассказа И. А. Бунина «Смарагд»: искусство сюжетосложения.

2. Проанализируйте стихотворение А. А. Фета с точки зрения мастерства пейзажной зарисовки.

Как здесь свежо под липою густою —
Полдневный зной сюда не проникал,
И тысячи висящих надо мною
Качаются душистых опahal.

А там, вдали, сверкает воздух жгучий,
Колебяся, как будто дремлет он.
Так резко-сух снотворный и трескучий
Кузнечиков неугомонный звон.

За мглой ветвей синеют неба своды,
Как дымкою подернуты слегка,
И, как мечты почиющей природы,
Волнистые проходят облака.
1854

ТЕМА 14

Функция портрета в художественном произведении

Портрет литературного героя относится к наиболее часто используемым элементам художественного текста. Знакома читателя с героем, автор, как правило, стремится сделать его «видимым»: описывает одежду и возраст, фигуру и манеру двигаться, черты лица, его выражение и мимику. Функций, закрепленных за портретом, немало. Одна из важнейших — сделать героя запоминающимся, узнаваемым для читателя. Так, благодаря устойчиво повторяющейся портретной детали мы узнаем героев «Войны и мира», которых в романе более пятисот. Для примера вспомним портрет маленькой княгини Лизы, при появлении которой почти всякий раз будет отмечаться одна и та же особенность ее внешнего облика: «беличье выражение красивого личика» («хорошенькая, с чуть черневшимися усиками верхняя губка была коротка по зубам» или «короткая верхняя губка с усиками то и дело на мгновение слетала вниз, притрагивалась, где нужно было, к румяной нижней губке, и вновь открывалась блестящая зубами и глазами улыбка»).

Однако литературный портрет не только помогает наглядно представить героя, его социальное положение, привычки и вкусы, но является важнейшим средством его характеристики, способом установления связи между его внешним и внутренним обликом, выявления психологического состояния героя, а также заострения внимания на авторской оценке персонажа.

Искусство литературного портрета развивалось на протяжении долгих веков. Поначалу изображение внешности героя строилось по определенным канонам и образцам. В силу повышения интереса писателей к индивидуальному человеческому началу к концу XVIII в. ситуация начала качествен-

но изменяться. Из художественных произведений стал исчезать многословный картинный обобщенный портрет, все реже художник обращался к перечислению эмоций, вызванных внешностью героя. В «чувствительных» повестях Н. М. Карамзина сентиментальный портретный канон стал совмещаться с новыми приемами пластического отображения психологического состояния героя. Вспомним, как описана главная героиня повести «Бедная Лиза» в момент встречи с Эрастом: «Тут в глазах Лизиных блеснула радость, которую она тщательно сокрыть хотела; щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер; она смотрела на левый рукав свой и щипала его правой рукою». Вслед за сентименталистами огромный вклад в развитие литературного портрета внесли писатели романтического направления, испытывавшие особый интерес к незаурядным характерам. В числе признаков романтического портрета можно назвать и печать мучительных страстей, лежащую на всем облике исключительных натур, и развернутые сравнения, и ясно проступающую авторскую оценку, выраженную в отборе эффектных, выпуклых портретных деталей, а также в открытом авторском комментарии.

Портрет по мере развития литературы эволюционировал от абстрактного, стереотипно-условного, статичного к конкретному, индивидуальному, динамичному. Были созданы разнообразные *типы литературного портрета: одноплановый и многоплановый, идеализирующий и объективный*. Высшего мастерства в портретной характеристике героев достигли писатели-реалисты, благодаря которым персонаж воспринимался живой личностью, самобытной или заурядной, глубокой или поверхностной. Огромным завоеванием реалистической литературы стал психологический портрет, который помогал через внешние проявления почувствовать внутренний мир героя. Сравним два портрета из знаменитого чеховского рассказа «Палата № 6». Об Иване Дмитриевиче Громе повествователь сочувственно скажет: «Мне нравится его широкое, скуластое лицо, всегда бледное и несчастное, отражающее в себе, как в зеркале, замученную борьбой и продолжительным страхом душу. Grimасы его странны и болезненны, но тонкие черты, положенные на его лицо глубоким искренним страданием, разумны и интеллигентны, и в глазах теплый, здоровый блеск». В подтексте портретной характеристики другого персонажа, Андрея Ефимовича Рагина, мы невольно почувствуем авторскую не-

расположенность к герою: «Наружность у него грубая, мужицкая; своим лицом, бородой, плоскими волосами и крепким неуклюжим сложением напоминает он трактирщика на большой дороге, разъезжего, невоздержанного, крутого. Лицо суровое, покрыто синими жилками, глаза маленькие, нос красный. <...> Но поступь у него тихая и походка осторожная, вкрадчивая...»

Портретная характеристика персонажа зависит от литературного рода. В драме возможности проявления авторского голоса весьма ограничены, а в лирике на первый план выходит не описательный портрет, а впечатление от человека. Вспомним стихотворение М. Ю. Лермонтова:

Она поет — и звуки тают,
Как поцелуи на устах,
Глядят — и небеса играют
В ее божественных глазах;
Идет ли — все ее движенья,
Иль молвит слово — все черты
Так полны чувства, выраженья,
Так полны дивной простоты.

1832

В миниатюре нет конкретных черт возлюбленной: ее «уста», «божественные глаза», «движенья» дорисует наше воображение. Поэт же передает главное: очарование природы, умеющей жить полностью высокими чувствами, пленительную притягательность естественности, «дивной простоты».

Эпический род предоставляет особые возможности для включения литературного портрета. Черты внешности и способ поведения героя часто связаны с его характером. Однако далеко не всегда автор дает прямое соответствие между характером и внешностью. Л. Н. Толстому в «Войне и мире» оказывается важным провести мысль о негероическом облике подлинных героев, об их умении «быть», а не «казаться». Таков «маленький, худой» артиллерист Тушин, благодаря которому было выиграно Шенграбенское сражение. В его портрете будут подчеркнуты «робкие», «слабые» и «неловкие» движения, «что-то особенное, совершенно не военное, несколько комическое, но чрезвычайно привлекательное». В портретной характеристике героев романа «Война и мир» сказались убеждения писателя: «Красота это есть фальшивое чувство. Я не знаю, что такое красивый».

Иного рода несоответствия можно найти в романах Ф. М. Достоевского. Многие персонажи его прозы обладают внешней красотой. Этот принцип портретной характеристики распространяется не только на героев, следующих путем добра, но и на героев, сбившихся с дороги. Убийца Раскольников «был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темнорус, ростом выше среднего, тонок и строен». Отталкивающе красив растлитель Свидригайлов, обладатель «странного лица», похожего на маску: «Глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел и неподвижен. Что-то было ужасно неприятное в этом красивом и чрезвычайно моложавом, судя по летам, лице...» Тот же принцип виден и в портрете негодяя Лужина, лицо которого «весьма свежее и даже красивое... казалось моложе своих сорока пяти лет». Вероятно, этот устойчивый акцент на внешнюю красоту падших героев можно объяснить библейской истиной: человек создан по образу и подобию Божию. По убеждению писателя-христианина, печать этого дара лежит на каждом из живущих, и как бы низко ни пал человек, у него всегда остается шанс на спасение.

Итак, для художника облик человека представляет особый интерес, поскольку осознается как путь к глубинам личности. Именно поэтому автор столь тщательно отбирает нужные ему детали, то давая развернутое описание внешности персонажа, то указывая лишь на одну-две подробности облика героя, позволяющие уловить в человеке сокровенное, сущностное начало. Через литературный портрет можно почувствовать индивидуальную творческую манеру писателя, особенности его поэтики. В портрете может преобладать либо социально-типическое, либо индивидуально-неповторимое. Один художник предпочитает создавать *статический портрет*, подробно перечисляя портретные детали, связанные с описанием лица, фигуры, одежды, жестов, манеры двигаться и проч. Другой, передавая мимику и позы героя, его манеру держаться, походку, жест, выражение лица, воссоздает *портрет динамический*, который включает отдельные портретные штрихи, краткие выразительные детали, возникающие в ходе развития действия. Однако чаще писатель определенным образом комбинирует эти типы портрета.

Разными могут быть и способы введения портрета в художественный текст. Размещая портретную зарисовку

в конкретном месте повествования, писатель создает *локализованный портрет* (он характерен для прозы И. С. Тургенева и И. А. Гончарова). Если портретные детали рассредоточены по всему тексту, можно говорить о «разбитом» портрете героя. Такова черта поэтики романа «Война и мир», в котором литературные портреты строятся на нескольких деталях. Читателю помнятся «лучистые» глаза княжны Марьи и ее тяжелая походка, массивность Пьера, «пухлые» руки Наполеона, «изуродованное раной лицо» Кутузова... Интересно, что гораздо более подробны портреты нелюбимых Толстым героев, ибо люди эти лишены глубины и исчерпываются внешней характеристикой.

Приметой разных писательских стилей становятся и отличия в принципах создания литературных портретов, в степени изменчивости портретной характеристики и ее детализации. Для поэтики Достоевского, например, наиболее значимым элементом психологического портрета является описание губ, улыбки, смеха. На контрасте описываются «плутовская улыбка» Свидригайлова, «слабая» улыбка Сони, «бледная», «язвительная», «задумчивая» улыбка Раскольникова и его «горькая усмешка». Так портретная характеристика помогает полнее представить душевный мир героев, понять их внутренние переживания.

При всей несхожести авторских стилей в создании литературного портрета есть общий принцип, объединяющий всех писателей, — установка на читательскую активность, на внимательное, творческое прочтение текста. Л. Н. Толстой сформулирует этот принцип в форме авторского пожелания: «Авось воображение читателя дополнит недостаток выражения автора. Без этого содействия как пошлы и бесцветны были бы все описания».

Вопросы и задания

1. Л. Н. Толстой утверждал: «Мне кажется, что описать человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал». Согласны ли вы с мыслью писателя? Свою позицию аргументируйте.

2. Проанализируйте развернутый портрет из романа «Война и мир» с точки зрения художественного мастерства Толстого.

Долохов был человек среднего роста, курчавый и с голубыми глазами. Ему было лет двадцать пять. Он не носил усов, как и все пехотные офицеры, и рот его, самая

поразительная черта его лица, был весь виден. Линии этого рта были замечательно тонко изогнуты. В середине верхняя губа энергически опускалась на крепкую нижнюю острым клином, и в углах образовывалось постоянно что-то вроде двух улыбок, по одной с каждой стороны; и все вместе, а особенно в соединении с твердым, наглым, умным взглядом, составляло впечатление такое, что нельзя было не заметить этого лица. (I, 1, 6)

3. Проанализируйте фрагменты XIII главы романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». К каким средствам обращается писатель при создании портретной характеристики Кукшиной?

На кожаном диване полулежала дама, еще молодая, белокурая, несколько растрепанная, в шелковом, не совсем опрятном платье, с крупными браслетами на коротеньких руках и кружевной косынкою на голове.

В маленькой и невзрачной фигурке эманципированной женщины не было ничего безобразного; но выражение ее лица неприятно действовало на зрителя. Невольно хотелось спросить у ней: «Что ты, голодна? Или скучаешь? Или робеешь? Что ты пружуешься?»

Она говорила и двигалась очень развязно и в то же время время неловко; она, очевидно, сама себя считала за добродушное и простое существо и, между тем, что бы она ни делала, вам постоянно казалось, что она именно это-то и не хотела сделать: все у ней выходило, как дети говорят, нарочно, то есть не просто, не естественно.

Евдоксия свернула папироску своими побуревшими от табаку пальцами, поровела по ней языком, пососала ее и закурила.

Евдоксия, вся красная от выпитого вина и стуча плоскими ногтями по клавишам расстроенного фортепьяно, принялась петь сиплым голосом...

4. Проанализируйте портрет Штольца из романа И. А. Гончарова «Обломов». Каково авторское отношение к герою?

Он весь составлен из костей, мускулов и нервов, как кровная английская лошадь. Он худощав; щек у него почти вовсе нет, то есть кость да мускул, но ни признака жирной округлости; цвет лица ровный, смугловатый и никакого румянца; глаза хоть немного смугловатые, но выразительные.

Движений лишних у него не было. Если он сидел, то сидел покойно, если же действовал, то употреблял столько мимики, сколько было нужно.

5. Проанализируйте стихотворение В. Ф. Ходасевича «Встреча», выполняя предложенные ниже задания.

ВСТРЕЧА

В час утренний у Santa Margherita
Я повстречал ее. Она стояла
На мостике, спиной к перилам. Пальцы
На сером камне, точно лепестки,
Легко лежали. Сжатые колени
Под белым платьем проступали слабо...
Она ждала. Кого? В шестнадцать лет
Кто грезится прекрасной англичанке
В Венеции? Не знаю — и не должно
Мне знать того. Не для пустых догадок
Ту девушку припомнил я сегодня.
Она стояла, залитая солнцем,
Но мягкие поля панамской шляпы
Касались плеч приподнятых — и тенью
Прохладною лицо покрыли. Синий
И чистый взор лился оттуда, словно
Те воды свежие, что пробегают
По каменному ложу горной речки,
Певучие и быстрые... Тогда-то
Увидел я тот взор невыразимый,
Который нам, поэтам, суждено
Увидеть раз и после помнить вечно.
На миг один является пред нами
Он на земле, божественно вселяясь
В случайные лазурные глаза.
Но плещут в нем те пламенные бури,
Но вьются в нем те голубые вихри,
Которые потом звучали мне
В сиянье солнца, в плеске черных гондол,
В летучей тени голубя и в красной
Струе вина.
И поздним вечером, когда я шел
К себе домой, о том же мне шептали
Певучие шаги венецианок,
И собственный мой шаг казался звонче,

Стремительней и легче. Ах, куда,
Куда в тот миг мое вспорхнуло сердце,
Когда тяжелый ключ с пружинным звоном
Я повернул в замке? И отчего,
Переступив порог сеней холодных,
Я в темноте у каменной цистерны
Стоял так долго? Ощупью взбираясь
По лестнице, влюбленностью назвал я
Свое волненье. Но теперь я знаю,
Что крепкого вина в тот день вкусил я —
И чувствовал еще в своих устах
Его минутный вкус. А вечный хмель
Пришел потом.

13 мая 1918

1) С помощью каких художественных средств создается образ «прекрасной англичанки»? В чем своеобразие светового и цветового решения стихотворения? Как проявляется мастерство поэта в описании походки, позы, взгляда героини?

2) В чем смысл финала стихотворения?

3) Напишите мини-сочинение на тему:

♦ «Мастерство портретной зарисовки в стихотворении В. Ф. Ходасевича «Встреча».

Материал для работы дома

1. Проанализируйте рассказ А. П. Чехова «Красавицы», выполняя предложенные ниже задания.

КРАСАВИЦЫ

I

Помню, будучи еще гимназистом V или VI класса, я ехал с дедушкой из села Большой Крепкой, Донской области, в Ростов-на-Дону. День был августовский, знойный, томительно-скучный. От жара и сухого, горячего ветра, гнавшего нам навстречу облака пыли, слипались глаза, сохло во рту; не хотелось ни глядеть, ни говорить, ни думать, и когда дремавший возница, хохол Карпо, замахиваясь на лошадь, хлестал меня кнутом по фуражке, я не протестовал, не издавал ни звука и только, очнувшись от полусна, уныло и кротко поглядывал вдаль: не видать ли сквозь пыль деревни? Кормить лошадей останавливались мы в большом армянском селе Бахчи-Салах у знакомого дедушке богатого армянина. Ни-

когда в жизни я не видел ничего карикатурнее этого армянина. Представьте себе маленькую, стриженую голову с густыми низко нависшими бровями, с птичьим носом, с длинными седыми усами и с широким ртом, из которого торчит длинный черешневый чубук; головка эта неумело приклеена к тощему, горбатому туловищу, одетому в фантастический костюм: в куцую красную куртку и в широкие ярко-голубые шаровары; ходила эта фигура, расставя ноги и шаркая туфлями, говорила, не вынимая изо рта чубука, а держала себя с чисто армянским достоинством: не улыбалась, пучила глаза и старалась обращать на своих гостей как можно меньше внимания.

В комнатах армянина не было ни ветра, ни пыли, но было так же неприятно, душно и скучно, как в степи и по дороге. Помню, запыленный и измороженный зноем, сидел я в углу на зеленом сундуке. Некрашенные деревянные стены, мебель и наохренные полы издавали запах сухого дерева, прижатого солнцем. Куда ни взглянешь, всюду мухи, мухи, мухи... Дедушка и армянин вполголоса говорили о попасе, о толоке, об овцах... Я знал, что самовар будут ставить целый час, что дедушка будет пить чай не менее часа и потом ляжет спать часа на два, на три, что у меня четверть дня уйдет на ожидание, после которого опять жара, пыль, тряские дороги. Я слушал бормотанье двух голосов, и мне начинало казаться, что армянина, шкап с посудой, мух, окна, в которые бьет горячее солнце, я вижу давно-давно и перестану их видеть в очень далеком будущем, и мною овладевала ненависть к степи, к солнцу, к мухам...

Хохлушка в платке внесла поднос с посудой, потом самовар. Армянин не спеша вышел в сени и крикнул:

— Машя! Ступай наливай чай! Где ты? Машя!

Послышались торопливые шаги, и в комнату вошла девушка лет шестнадцати, в простом ситцевом платье и в белом платочке. Моя посуду и наливая чай, она стояла ко мне спиной, и я заметил только, что она была тонка в талии, боса и что маленькие голые пятки прикрывались низко опущенными панталонами.

Хозяин пригласил меня пить чай. Садясь за стол, я взглянул в лицо девушки, подававшей мне стакан, и вдруг почувствовал, что точно ветер пробежал по моей душе и сдунул с нее все впечатления дня с их скукой и пылью. Я увидел обворожительные черты прекраснейшего из лиц, какие когда-

либо встречались мне наяву и чудились во сне. Передо мною стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимаю молнию.

Я готов клясться, что Маша, или, как звал отец, Машя, была настоящая красавица, но доказать этого не умею. Иногда бывает, что облака в беспорядке толпятся на горизонте, и солнце, прячась за них, красит их и небо во всевозможные цвета: в багряный, оранжевый, золотой, лиловый, грязно-розовый; одно облачко похоже на монаха, другое на рыбу, третье на турка в чалме. Зарево охватило треть неба, блестит в церковном кресте и в стеклах господского дома, отсвечивает в реке и в лужах, дрожит на деревьях; далеко-далеко на фоне зари летит куда-то ночевать стая диких уток... И подпасок, гонящий коров, и землемер, едущий в бричке через плотину, и гуляющие господа — все глядят на закат и все до одного находят, что он страшно красив, но никто не знает и не скажет, в чем тут красота.

Не я один находил, что армяночка красива. Мой дедушка, восьмидесятилетний старик, человек крутой, равнодушный к женщинам и красотам природы, целую минуту ласково глядел на Машу и спросил:

- Это ваша дочка, Авет Назарыч?
- Дочка. Это дочка... — ответил хозяин.
- Хорошая барышня, — похвалил дедушка.

Красоту армяночки художник назвал бы классической и строгой. Это была именно та красота, созерцание которой, бог весть откуда, вселяет в вас уверенность, что вы видите черты правильные, что волосы, глаза, нос, рот, шея, грудь и все движения молодого тела слились вместе в один цельный, гармонический аккорд, в котором природа не ошиблась ни на одну малейшую черту; вам кажется почему-то, что у идеально красивой женщины должен быть именно такой нос, как у Маши, прямой и с небольшой горбинкой, такие большие темные глаза, такие же длинные ресницы, такой же томный взгляд, что ее черные кудрявые волосы и брови так же идут к нежному, белому цвету лба и щек, как зеленый камыш к тихой речке; белая шея Маши и ее молодая грудь слабо развиты, но чтобы суметь изваять их, вам кажется, нужно обладать громадным творческим талантом. Глядите вы, и мало-помалу вам приходит желание сказать Маше что-нибудь необыкновенно приятное, искреннее, красивое, такое же красивое, как она сама.

Сначала мне было обидно и стыдно, что Маша не обращает на меня никакого внимания и смотрит все время вниз; какой-то особый воздух, как казалось мне, счастливый и гордый, отделял ее от меня и ревниво заслонял от моих взглядов.

«Это оттого, — думал я, — что я весь в пыли, загорел, и оттого, что я еще мальчик».

Но потом я мало-помалу забыл о себе самом и весь отдался ощущению красоты. Я уже не помнил о степной скуке, о пыли, не слышал жужжания мух, не понимал вкуса чая и только чувствовал, что через стол от меня стоит красивая девушка.

Ощущал я красоту как-то странно. Не желания, не восторг и не наслаждение возбуждала во мне Маша, а тяжелую, хотя и приятную грусть. Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон. Почему-то мне было жаль и себя, и дедушки, и армянина, и самой армяночки, и было во мне такое чувство, как будто мы все четверо потеряли что-то важное и нужное для жизни, чего уже больше никогда не найдем. Дедушка тоже взгрустнул. Он уже не говорил о толоке и об овцах, а молчал и задумчиво поглядывал на Машу.

После чаю дедушка лег спать, а я вышел из дому и сел на крылечке. Дом, как и все дома в Бахчи-Салах, стоял на припек; не было ни деревьев, ни навесов, ни теней. Большой двор армянина, поросший лебедой и калачиком, несмотря на сильный зной, был оживлен и полон веселья. За одним из невысоких плетней, там и сям пересекавших большой двор, происходила молотьба. Вокруг столба, вбитого в самую серединку гумна, запряженные в ряд и образуя один длинный радиус, бегали двенадцать лошадей. Возле ходил хохол в длинной жилетке и в широких шароварах, хлопал бичом и кричал таким тоном, как будто хотел подразнить лошадей и похвастать своею властью над ними:

— А-а-а, окаянные! А-а-а... нету на вас холеры! Бойтесь?..

Лошади, гнедые, белые и пегие, не понимая, зачем это заставляют их кружить на одном месте и мять пшеничную солому, бегали неохотно, точно через силу, обиженно помахивая хвостами. Из-под их копыт ветер поднимал целые облака золотистой пыли и уносил ее далеко через плетень. Около высоких свежих скирд копошились бабы с граблями и двигались арбы, а за скирдами, в другом дворе, бегала вокруг

столба другая дюжина таких же лошадей и такой же хохол хлопал бичом и насмехался над лошадьми.

Ступени, на которых я сидел, были горячи; на жидких перильцах и на оконных рамах кое-где выступил от жары древесный клей; под ступенями и под ставнями в полосках тени жались друг к другу красные козявки. Солнце пекло мне и в голову, и в грудь, и в спину, но я не замечал этого и только чувствовал, как сзади меня в сенях и в комнатах стучали по дощатому полу босые ноги. Убрав чайную посуду, Маша пробежала по ступеням, пахнув на меня ветром, и, как птица, полетела к небольшой, закопченной пристройке, должно быть кухне, откуда шел запах жареной баранины и слышался сердитый армянский говор. Она исчезла в темной двери, и вместо ее на пороге показалась старая, сгорбленная армянка с красным лицом и в зеленых шароварах. Старуха сердилась и кого-то бранила. Скоро на пороге показалась Маша, покрасневшая от кухонного жара и с большим черным хлебом на плече; красиво изгибаясь под тяжестью хлеба, она побежала через двор к гумну, шмыгнула через плетень и, окунувшись в облако золотистой половы, скрылась за арбами. Хохол, подгонявший лошадей, опустил бич, умолк и минуту молча глядел в сторону арб, потом, когда армяночка опять мелькнула около лошадей и перескочила через плетень, он проводил ее глазами и крикнул на лошадей таким тоном, как будто был очень огорчен:

— А, чтоб вам пропасть, нечистая сила!

И все время потом слышал я не переставая шаги ее босых ног и видел, как она с серьезным, озабоченным лицом носилась по двору. Пробежала она то по ступеням, обдавая меня ветром, то в кухню, то на гумно, то за ворота, и я едва успевал поворачивать голову, чтобы следить за нею.

И чем чаще она со своей красотой мелькала у меня перед глазами, тем сильнее становилась моя грусть. Мне было жаль и себя, и ее, и хохла, грустно провожавшего ее взглядом всякий раз, когда она сквозь облако половы бегала к арбам. Была ли это у меня зависть к ее красоте, или я жалел, что эта девочка не моя и никогда не будет моею и что я для нее чужой, или смутно чувствовал я, что ее редкая красота случайна, не нужна и, как все на земле, не долговечна, или, быть может, моя грусть была тем особенным чувством, которое возбуждается в человеке созерцанием настоящей красоты, бог знает!

Три часа ожидания прошли незаметно. Мне казалось, не успел я наглядеться на Машу, как Карпо съездил к реке, выкупал лошадь и уж стал запрягать. Мокрая лошадь фыркала от удовольствия и стучала копытами по оглоблям. Карпо кричал на нее «наза-ад!». Проснулся дедушка. Маша со скрипом отворила нам ворота, мы сели на дроги и выехали со двора. Ехали мы молча, точно сердились друг на друга.

Когда часа через два или три вдаль показались Ростов и Нахичевань, Карпо, все время молчавший, быстро оглянулся и сказал:

— А славная у армяшки девка!

И хлестнул по лошади.

II

В другой раз, будучи уже студентом, ехал я по железной дороге на юг. Был май. На одной из станций, кажется между Белгородом и Харьковом, вышел я из вагона прогуляться по платформе.

На станционный садик, на платформу и на поле легла уже вечерняя тень; вокзал заслонял собою закат, но по самым верхним клубам дыма, выходявшего из паровоза и окрашенного в нежный розовый цвет, видно было, что солнце еще не совсем спряталось.

Прохаживаясь по платформе, я заметил, что большинство гулявших пассажиров ходило и стояло только около одного вагона второго класса, и с таким выражением, как будто в этом вагоне сидел какой-нибудь знаменитый человек. Среди любопытных, которых я встретил около этого вагона, между прочим находился и мой спутник, артиллерийский офицер, малый умный, теплый и симпатичный, как все, с кем мы знакомимся в дороге случайно и ненадолго.

— Что вы тут смотрите? — спросил я.

Он ничего не ответил и только указал мне глазами на одну женскую фигуру. Это была еще молодая девушка, лет семнадцати — восемнадцати, одетая в русский костюм, с непокрытой головой и с мантилькой, небрежно наброшенной на одно плечо, не пассажирка, а, должно быть, дочь или сестра начальника станции. Она стояла около вагонного окна и разговаривала с какой-то пожилой пассажиркой. Прежде чем я успел дать себе отчет в том, что я вижу, мною вдруг овладело чувство, какое я испытал когда-то в армянской деревне.

Девушка была замечательная красавица, и в этом не сомневались ни я и ни те, кто вместе со мной смотрел на нее.

Если, как принято, описывать ее наружность по частям, то действительно прекрасного у нее были одни только белокурые, волнистые, густые волосы, распущенные и перевязанные на голове черной ленточкой, все же остальное было или неправильно, или же очень обыкновенно. От особой манеры кокетничать, или от близорукости, глаза ее были прищурены, нос был нерешительно вздернут, рот мал, профиль слабо и вяло очерчен, плечи узки не по летам, но тем не менее девушка производила впечатление настоящей красавицы, и, глядя на нее, я мог убедиться, что русскому лицу для того, чтобы казаться прекрасным, нет надобности в строгой правильности черт, мало того, даже если бы девушке вместо ее вздернутого носа поставили другой, правильный и пластически непогрешимый, как у армяночки, то, кажется, от этого лицо ее утеряло бы всю свою прелесть.

Стоя у окна и разговаривая, девушка, пожимаясь от вечерней сырости, то и дело оглядывалась на нас, то подбочивалась, то поднимала к голове руки, чтобы поправить волосы, говорила, смеялась, изображала на своем лице то удивление, то ужас, и я не помню того мгновения, когда бы ее тело и лицо находились в покое. Весь секрет и волшебство ее красоты заключались именно в этих мелких, бесконечно изящных движениях, в улыбке, в игре лица, в быстрых взглядах на нас, в сочетании тонкой грации этих движений с молодостью, свежестью, с чистотою души, звучавшею в смехе и в голосе, и с тою слабостью, которую мы так любим в детях, в птицах, в молодых оленях, в молодых деревьях.

Это была красота мотыльковая, к которой так идут вальс, порханье по саду, смех, веселье и которое не вяжется с серьезной мыслью, печалью и покоем; и, кажется, стоит только пробежать по платформе хорошему ветру или пойти дождю, чтобы хрупкое тело вдруг поблекло и капризная красота осыпалась, как цветочная пыль.

— Тэк-с... — пробормотал со вздохом офицер, когда мы после второго звонка направились к своему вагону.

А что значило это «тэк-с», не берусь судить. Быть может, ему было грустно и не хотелось уходить от красавицы и весеннего вечера в душный вагон, или, быть может, ему, как и мне, было безотчетно жаль и красавицы, и себя, и меня, и всех пассажиров, которые вяло и нехотя брели к своим ва-

гонам. Проходя мимо станционного окна, за которым около своего аппарата сидел бледный рыжеволосый телеграфист с высокими кудрями и полинявшим, скуластым лицом, офицер вздохнул и сказал:

— Держу пари, что этот телеграфист влюблен в ту хорошенькую. Жить среди поля под одной крышей с этим воздушным созданием и не влюбиться — выше сил человеческих. А какое, мой друг, несчастье, какая насмешка быть сутулым, лохматым, сереньким, порядочным и неглупым, и влюбиться в эту хорошенькую и глупенькую девочку, которая на вас ноль внимания! Или еще хуже: представьте, что этот телеграфист влюблен и в то же время женат и что жена у него такая же сутулая, лохматая и порядочная, как он сам... Пытка!

Около нашего вагона, облокотившись о загородку площадки, стоял кондуктор и глядел в ту сторону, где стояла красавица, и его испитое, обрюзглое, неприятно сытое, утомленное бессонными ночами и вагонной качкой лицо выражало умиление и глубочайшую грусть, как будто в девушке он видел свою молодость, счастье, свою трезвость, чистоту, жену, детей, как будто он каялся и чувствовал всем своим существом, что девушка эта не его и что до обыкновенного человеческого, пассажирского счастья ему с его преждевременной старостью, неуклюжестью и жирным лицом так же далеко, как до неба.

Пробил третий звонок, раздались свистки, и поезд лениво тронулся. В наших окнах промелькнули сначала кондуктор, начальник станции, потом сад, красавица со своей чудной, детски-лукавой улыбкой...

Высунувшись наружу и глядя назад, я видел, как она, проводив глазами поезд, прошла по платформе мимо окна, где сидел телеграфист, поправила свои волосы и побежала в сад. Вокзал уж не загораживал запада, поле было открыто, но солнце уже село, и дым черными клубами стлался по зеленой бархатной озими. Было грустно и в весеннем воздухе, и на темневшем небе, и в вагоне.

Знакомый кондуктор вошел в вагон и стал зажигать свечи.
1888

1) Как связаны между собой пейзажные и портретные зарисовки? С помощью каких средств передается состояние тоски и скуки, которое переживает повествователь?

2) Портрет Маши не дан одним целостным фрагментом текста. С какой целью автор «разбивает» портретную характеристику?

3) В чем общность двух частей рассказа? На каком фоне даны портреты Маши и девушки на станции? С какой целью Чехов вводит в рассказ портрет отца Маши, описание кондуктора и телеграфиста? Какие чувства в них вызывает созерцание красоты и как эти чувства объясняются повествователем?

4) В чем точность сравнения постижения истинной красоты с «пониманием молнии»? Как рассказ отвечает на вопрос о сущности красоты?

5) Напишите сочинение на одну из тем:

- ♦ Искусство портрета в рассказе А. П. Чехова «Красавицы».
- ♦ Роль контраста в рассказе А. П. Чехова «Красавицы».
- ♦ Красота и унылая проза повседневности. (По рассказу А. П. Чехова «Красавицы».)
- ♦ В чем тайна красоты? (По рассказу А. П. Чехова «Красавицы».)
- ♦ Стихотворение В. Ф. Ходасевича «Встреча» и рассказ А. П. Чехова «Красавицы»: опыт сопоставления.

ТЕМА 15

Художественная деталь. Символ. Подробность текста

Создавая произведение, писатель придает огромное значение «бесконечно малым моментам текста» (так определил деталь Л. Н. Толстой). Не будет преувеличением утверждение о том, что искусство говорит языком детали. Верно найденная художником деталь приковывает к себе внимание читателя, является способом проникновения в застрочное пространство текста, нередко становясь ключевым символом, помогающим постичь сокровенные мысли автора. Так, своеобразной художественной эмблемой осознаются ландыши «любезной» Лизы Н. М. Карамзина и мрачные стены монастыря, ставшего темницей для лермонтовского Мцыри. Читателю памятли «тошенькая шинелишка» гоголевского Акакия Акакиевича и «мягкий», «гибкий» халат Обломова, «парадный подъезд» из стихотворения Н. А. Некрасова и звуки барабана и флейты, под которые проходит истязание солдата в рассказе Л. Н. Толстого «После бала». В романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» важнейшими деталями являются топор Раскольников и крест, подаренный Родиону Соней.

Как вычленить художественную деталь и каковы пределы допустимого членения текста? В чем заключается искусство художественной детали и чем последняя отличается от подробности? Какую роль играют детали в художественном тексте и как они взаимодействуют друг с другом?

Деталь (от франц. *detail* — мелкая составная часть чего-либо, подробность, частность) — самая малая единица предметного мира произведения (т. е. к художественным деталям не относятся стилистические фигуры, разнообразные тропы, размер и ритм, особенности синтаксиса). Об особой роли детали хорошо сказал М. Горький: «Главное — найдите деталь... она осветит вам характеры, от них пойдете, и выростут и сюжет и мысли».

Иногда понятия «деталь» и «подробность» употребляются как синонимы, но различия между ними все же ощутимы. *Подробности* предстают во множестве, часто они призваны запечатлеть реальную картину описываемых событий. Вспомним, что украшало кабинет Евгения Онегина в Петербурге: «Янтарь на трубках Цареграда, / Фарфор и бронза на столе, / И, чувств изнеженных отрада, / Духи в граненом хрустале; / Гребенки, пилочки стальные, / Прямые ножницы, кривые / И щетки тридцати родов / И для ногтей и для зубов». В пушкинском романе будет описан и другой, деревенский, кабинет Онегина, увиденный глазами Татьяны, пытающейся понять, «по ком она вздыхать / Осуждена судьбою властной». Описание «кельи модной» будет состоять не из подробностей, а из «говорящих» деталей, раскрывающих внутренний мир Онегина. Татьяна обратит внимание на «лорда Байрона портрет, / И столбик с куклою чугунной / Под шляпой с пасмурным челом, / С руками, сжатыми крестом». Наполеон и Байрон подскажут читателю направление поиска ответа на вопрос, кем является Онегин для Татьяны: «созданьем ада иль небес». Из приведенных фрагментов видно, что деталь тяготеет к единичности: в сравнении с подробностью она более весома с точки зрения смысла, в нее вложенного.

Приведем еще один пример из начальной главы тургеневского романа «Отцы и дети»: Николай Петрович Кирсанов описан как «барин лет сорока с небольшим, в запыленном пальто и клетчатых панталонах». За сказанным бессмысленно искать какой-либо подтекст: художник лишь зафиксировал реальность. Иным «весом» будут обладать де-

тали описания «комнатки» Фенечки. Павел Петрович обращает внимание на «тщательно завязанные» «банки с прошлогодним вареньем», которые «сквозили зеленым светом»: «на бумажных их крышках сама Фенечка написала крупными буквами: *«кружовник»*. В этом фрагменте явственно ощутима своеобразная поэзия быта, не случайно далее следует оговорка: «Николай Петрович любил особенно это варенье». Но в подтексте детали, безусловно, угадывается мягкая ирония: очаровательная Фенечка слишком далека от дворянской культуры. Ошибка в крупно выписанном слове — формальный «сигнал», указывающий на огромную дистанцию между нею и ее будущим мужем (в этом отношении особенно понятна тоска Николая Петровича по покойной жене, о которой говорится в XI главе романа). Фенечка, запаасающая варенье, не сумеет осознать своей ответственности за дуэль между Павлом Петровичем и Базаровым (автор подчеркнет: «совесть почти не упрекала Фенечку»), она не почувствует вторичность своей роли в судьбах увлекшихся ею мужчин: Николая Петровича, свято хранящего память о покойной Марии, Павла Петровича, которому Фенечка напоминает роковую княгиню Р., Базарова, страдающего от неразделенной любви к Одинцовой.

Детализация — неотъемлемое условие воспроизведения действительности, хотя степень самой детализации может быть разной. Отбор деталей позволяет художнику повернуть предмет к читателю определенной, нужной автору стороной. Деталь помогает очертить внешний облик человека и его душевный мир, создать образ вещи и воспроизвести бытовую обстановку, воссоздать природный пейзаж или картину городской жизни... Одна из существующих классификаций художественных деталей учитывает эти функции, выделяя детали быта, интерьера, детали пейзажные, портретные, психологические. Вместе с тем художественные детали можно разделять на повторяющиеся и единичные; динамические, образующие сюжет, и статические, наслаивающиеся на сюжет и его канву. Литературовед А. Б. Есин предложил разделить детали на три группы: сюжетные, описательные, психологические. Преобладание в тексте одного из видов деталей определяет некоторые стилистические особенности произведения, позволяет говорить о специфике жанра, усиливающего одну из сторон произведения: либо сюжетную («Очарованный странник» Н. С. Лескова), либо описательную («Об-

ломов» И. А. Гончарова), либо психологическую («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского).

Деталь — не только средство достоверного, правдивого изображения конкретности предметного мира, но и способ построения символического обобщения. В *символ* деталь вырастает тогда, когда, сохраняя и прямое значение, она порождает ряд ассоциаций, т. е. становится знаком, несущим иносказательный смысл. Такая деталь всегда многозначна (в отличие от однозначной аллегии), она требует распознавания, дешифровки. В повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель» описаны картинки с изображением истории блудного сына, украшающие «смирненную обитель» Самсона Вырина. Евангельская притча имеет прямое отношение к сюжету, главным событием которого является бегство любимой дочери станционного смотрителя Дуни с гусаром. Несчастный отец оказывается в плену своих опасений за судьбу Дуни и впадает в отчаяние. Пушкин устанавливает не прямые связи между «картинками» и жизнью. Главной темой повести оказывается не только своеволие человека в погоне за жизненными соблазнами, но и грех недоверия жизни с ее непредсказуемой возможностью счастливых развязок.

Детали могут дополнять друг друга или, напротив, соотноситься по принципу контраста; одни детали являются единичными и занимают уникальное место в произведении, другие повторяются, становясь лейтмотивами текста. Поиск детали — сложнейшая задача, требующая от писателя вкуса, чувства меры, художественного такта. Л. Н. Толстой, неоднократно подчеркивая важную роль подробности и детали, предупреждал: «Никакой мелочью нельзя пренебрегать в искусстве, потому что иногда какая-нибудь полуоторванная пуговица может осветить известную сторону жизни данного лица. И пуговицу непременно надо изобразить. Но надо, чтобы и все усилия, и полуоторванная пуговица были направлены исключительно на внутреннюю сущность дела и не отвлекали внимание от главного и важного к частностям и пустякам». Об этом же не раз говорил А. П. Чехов, которому принадлежит известный афоризм: «Искусство писать — это искусство сокращать». Сам же он, по собственному признанию, умел «говорить коротко о длинных вещах». И. А. Бунин в неоконченной поздней книге «О Чехове» приводит слова Чехова, обращенные к М. Горькому: «У вас слишком много определений... понятно, когда я пишу: «Человек сел на

траву...» Наоборот, неудобопонятно, если я пишу: «Высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжеватой бородой сел на зеленую, еще не измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь...» В той же книге Бунина есть такая запись слов Чехова: «Очень трудно описывать море. Знаете, какое описание моря читал я недавно в одной ученической тетрадке? «Море было большое». И только. По-моему чудесно». Бунин комментирует: «Среди его симпатий одно из первых мест занимала именно естественность. «Море было большое...» Ему, с его постоянной жаждой высшей простоты, с его отвращением ко всему вычурному, напряженному, казалось это «чудесным».

Из приведенных примеров ясно, что деталь вводится в текст не ради украшения, а для убедительности, «выпуклости» образа. Природа словесного искусства не позволяет создавать исчерпывающий образ. Порой только одна деталь или совокупность подробностей призваны через возникающие ассоциации воспроизвести весь предмет в его целостности, но это невозможно без особой работы читательского воображения, дорисовывающего и по-своему конкретизирующего образ. И вновь вспомним А. П. Чехова с его принципом доверия читателю, сформулированном в одном из писем: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он добавит сам...»

Вопросы и задания

1. Прочитайте рассказ И. А. Бунина «Старуха» и выполните приведенные ниже задания.

СТАРУХА

Эта глупая уездная старуха сидела на лавке в кухне и рекой лилась, плакала.

Святочная метель, вихрями носившаяся по снежным крышам и снежным пустым улицам, стала мутно синеть, наливаясь сумерками, а в доме темнело.

Там, в зале, чинно стояли кресла вокруг стола под бархатной скатертью, над диваном тускло блестела картина — зеленоватый кружок луны в облаках, дремучий литовский лес, тройка лошадей, сани, из которых розовыми лучами палили охотники, и кувыркающиеся за санями волки; в одном углу до потолка раскидывалось из кадки мертвыми листьями

сухое тропическое растение, а в другом воронкой зиял хобот граммофона, оживавший только по вечерам, при гостях, когда из него вопил в притворном отчаянии чей-то хриплый голос: «Ах, тяжело, тяжело, господа, жить с одной женой всегда!» В столовой текло с мокрых тряпок, лежавших на подоконниках, в клетке, крытой клеенкой, спала, завернув головку под крылышко, больная тропическая птичка, — сном тонким и, в силу непривычки к нашим Святкам, грустным, грустным. В узкой комнате рядом со столовой крепко, с храпом спал квартирант, пожилой холостяк, учитель прогимназии, в классах дравший детей за волосы, а дома усердно работавший над большим, многолетним сочинением: «Тип скованного Прометея в мировой литературе». В спальне тяжело и зло спали хозяева после страшного скандала за обедом. А старуха сидела на лавке в темнеющей кухне и разливалась горькими слезами.

Скандал-то за обедом начался опять из-за нее! Хозяйка, которой по годам уже давно следовало стыдиться ревновать, с ума сходила от ревности и наконец-таки поставила на своем — наняла в кухарки старуху. Хозяин, который уже давно красился, но все свои помыслы устремлял только на женский пол, решил сжить эту старуху со свету. И правда, была старуха куда как нехороша собой: высокая, гнутая, узкоплечая, глухая и подслепая, от робости бестолковая, готовила, несмотря на все свои старания, из рук вон скверно. Она трепетала за каждый свой шаг, из сил выбивалась, чтобы угодить... Не радостно было ее прошлое: ну, конечно, муж разбойник и пьяница, потом, после его смерти, чужие углы и поборы под окнами, долгие годы голода, холода, бесприютности... И уж как же была старуха счастлива, что опять она стала не хуже людей, — сыта, тепла, обута, одета, служит у чиновника! Как молилась она перед сном, стоя на коленках на полу кухни, всю свою душу отдавая Богу за милость, столь нежданно ей оказанную, как просила Его не лишать ее этой милости! Но хозяин поедом ел ее: нынче за обедом он так гаркнул на нее, что у нее руки-ноги оторвались от страха, а миска со шами полетела на пол. И что только было потом между хозяевами! Даже учитель, весь обед думавший о Прометее, не выдержал, отвел вбок кабаньи глазки и молвил:

— Не сорьтесь, господа, ради высокаторжественного праздника!

Вот дом затих, успокоился. Посинел во дворе дым вьюги, выше крыш намело сугробы, завалило ворота и калитку... Бледный, ушастый мальчик в валенках, сирота, хозяйкин племянник, долго учил уроки, приладившись к мокрому подоконнику в своей каморке рядом с кухней. Он был отрок прилежный и назубок решил вытвердить то, что ему задали на рождественские каникулы. Он не хотел огорчать своих воспитателей и благодетелей, он, им на утешение, отечеству на пользу, старался на всю свою жизнь запомнить, что две с половиной тысячи лет тому назад греки (народ вообще мирный, с утра до вечера соборно участвовавший в театральных трагедиях и совершавший жертвоприношения, а в свободные часы вопрошавший оракула) наголову разбили однажды войско персидского царя при помощи богини Афины Паллады, да могли бы пойти по пути цивилизации и дальше, если бы не изнежились, не развратились и не погибли, как было это, впрочем, со всеми древними народами, неумеренно предававшимися идолопоклонству и роскоши. А запомнив, закрыл книжку и долго скреб ногтями лед с оконного стекла. Потом встал, неслышно подошел к двери в кухню, заглянул за дверь — и опять увидел то же самое: в кухне тихо и сумрачно, рублевые стенные часы, у которых стрелки не двигались, всегда показывали четверть первого, стучат необыкновенно четко и торопливо, свинка, зимующая в кухне, стоит возле печки и, до глаз запустив морду в лохань с помоями, роется в них... а старуха сидит и плачет: утирается подолом — и рекой течет!

Плакала она и потом, — засветив лампочку и раскалывая на полу тупым кухонным ножом сосновые щепки для самовара. Плакала и вечером, подав самовар в хозяйскую столовую и отворив дверь пришедшим гостям, в то время, когда по темной, снежной улице брел к дальнему фонарю, задуваемою вьюгой, оборванный караульщик, все сыновья которого, четыре молодых мужика, уже давно были убиты из пулеметов немцами, когда в непроглядных полях, по смрадным избам, укладывались спать бабы, старики, дети и овцы, а в далекой столице шло истинно разливанное море веселия: в богатых ресторанах притворялись богатые гости, делая вид, что им очень нравится пить из кувшинов ханжу с апельсинами и платить за каждый такой кувшин семьдесят пять рублей; в подвальных кабаках, называемых кабаре, нюхали кокаин и порою, ради вящей популярности, чем попадая били друг дру-

га по раскрашенным физиономиям молодые люди, притворяющиеся футуристами, то есть людьми будущего; в одной аудитории притворялся поэтом лакей, певший свои стихи о лифтах, графинях, автомобилях и ананасах; в одном театре лез куда-то вверх по картонным гранитам некто с совершенно голым черепом, настойчиво у кого-то требовавший отворить ему какие-то ворота; в другом выезжал на сцену, верхом на старой белой лошади, гремевшей по полу копытами, и, прикладывая руку к бумажным латам, целых пятнадцать минут пел за две тысячи рублей великий мастер притворяться старинными русскими князьями, меж тем как пятьсот мужчин с зеркальными лысынами пристально глядели в бинокли на женский хор, громким пением провожавший этого князя в поход, и столько же нарядных дам ели в ложах шоколадные конфеты; в третьем старики и старухи, больные тучностью, кричали и топали друг на друга ногами, притворяясь давным-давно умершими замоскворецкими купцами и купчихами; в четвертом худые девицы и юноши, раздевшись донага и увенчав себя стеклянными виноградными гроздьями, яростно гонялись друг за другом, притворяясь какими-то сатирами и нимфами... Словом, до самой поздней ночи, пока одни караулили, а другие укладывались спать или веселились, горькими слезами плакала глупая уездная старуха под хриплый, притворно-отчаянный крик, долетавший из гостиной ее хозяев:

Ах, тяжело, тяжело, господа,
Жить с одной женой всегда!

1916

1) Проанализируйте первую фразу рассказа. В чем особенности его построения? Почему рассказ начинается со слова «эта»? Какой смысл вложен в слово «глупая»? Какие дополнительные смыслы возникают в результате взаимодействия слов: «кухня», «лавка», «река»? Какие детали дополняют друг друга, а какие даны контрастно?

2) Почему важной деталью для данного сюжета является указание на время: «Святки»?

3) Как в рассказе проявилось искусство пейзажной и портретной детали?

4) Почему такое внимание уделено описанию интерьера? В чем точность выбора эпитета: «чинно стояли кресла»? С какой целью столь подробно описана картина, висящая в зале? Как через детали интерьера входит в рассказ тема экзотики?

5) Докажите, что в рассказе живое порой выглядит мертвенным, люди напоминают зверей, а вещи оживают.

6) Проанализируйте мир звуков в рассказе. Почему лейтмотивом повествования становятся пошлые слова граммофонной песни и плач старухи?

7) Из каких микросюжетов складывается повествование? Как они взаимодействуют друг с другом? С какой целью упоминается гибель сыновей оборванного караульщика?

8) Почему для понимания смысла рассказа важны тема «многолетнего сочинения» учителя гимназии «Тип скованного Прометея в мировой литературе» и упоминание гибели греческой цивилизации? В чем символический смысл описания «рублевых стенных часов, у которых стрелки не двигались, всегда показывали четверть первого»? Какие еще детали несут в себе символический подтекст?

9) Почему огромное предпоследнее предложение И. А. Бунина не считал нужным разбивать на отдельные предложения?

10) Напишите сочинение на одну из тем:

♦ Искусство художественной детали в рассказе И. А. Бунина «Старуха».

♦ Прием контраста в поэтике рассказа И. А. Бунина «Старуха».

♦ Подлинное и притворное в рассказе И. А. Бунина «Старуха».

Материал для работы дома

1. Проанализируйте рассказ А. П. Чехова «Студент», выполнив данные ниже задания.

СТУДЕНТ

Погода вначале была хорошая, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело. Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдино. Запахло зимой.

Иван Великопольский, студент духовной академии, сын дьячка, возвращаясь с тяги домой, шел все время заливным лугом по тропинке. У него закоченели пальцы и разгорелось от ветра лицо. Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо. Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно. Только на вдовьих огородах около реки светился огонь; далеко же кругом и там, где была деревня, версты за четыре, все сплошь утопало в холодной вечерней мгле. Студент вспом-

нил, что, когда он уходил из дому, его мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар, а отец лежал на печи и кашлял; по случаю страстной пятницы дома ничего не варили, и мучительно хотелось есть. И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой.

Огороды назывались вдовьими потому, что их содержали две вдовы, мать и дочь. Костер горел жарко, с треском, освещая далеко кругом вспаханную землю. Вдова Василиса, высокая пухлая старуха в мужском полушубке, стояла возле и в раздумье глядела на огонь; ее дочь Лукерья, маленькая, рябая, с глуповатым лицом, сидела на земле и мыла котел и ложки. Очевидно, только что отужинали. Слышались мужские голоса; это здешние работники на реке поили лошадей.

— Вот вам и зима пришла назад, — сказал студент, подходя к костру. — Здравствуйте!

Василиса вздрогнула, но тотчас же узнала его и улыбнулась приветливо.

— Не узнала, бог с тобой, — сказала она. — Богатым быть.

Поговорили. Василиса, женщина бывалая, служившая когда-то у господ в мамках, а потом няньках, выражалась деликатно, и с лица ее все время не сходила мягкая, степенная улыбка; дочь же ее Лукерья, деревенская баба, забитая мужем, только шурилась на студента и молчала, и выражение у нее было странное, как у глухонемой.

— Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, — сказал студент, протягивая к огню руки. — Значит, и тогда было холодно. Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь!

Он посмотрел кругом на потемки, судорожно встряхнул головой и спросил:

— Небось была на двенадцати евангелиях?

— Была, — ответила Василиса.

— Если помнишь, во время Тайной вечери Петр сказал Иисусу: «С тобою я готов и в темницу и на смерть». А Господь ему на это: «Говорю тебе, Петр, не пропоет сегодня петел, то есть петух, как ты трижды отречешься, что не знаешь меня».

После вечера Иисус смертельно тосковал в саду и молился, а бедный Петр истомился душой, ослабел, веки у него отяжелели, и он никак не мог побороть сна. Спал. Потом, ты слышала, Иуда в ту же ночь поцеловал Иисуса и предал его мучителям. Его связанного вели к первосвященнику и били, а Петр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, невыспавшийся, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед... Он страстно, без памяти любил Иисуса и теперь видел издали, как его били...

Лукерья оставила ложки и устремила неподвижный взгляд на студента.

— Пришли к первосвященнику, — продолжал он, — Иисуса стали допрашивать, а работники тем временем разве-ли среди двора огонь, потому что было холодно, и грелись. С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь. Одна женщина, увидев его, сказала: «И этот был с Иисусом», то есть что и его, мол, нужно вести к допросу. И все работники, что находились около огня, должно быть, подозрительно и сурово поглядели на него, потому что он смутился и сказал: «Я не знаю его». Немного погодя опять кто-то узнал в нем одного из учеников Иисуса и сказал: «И ты из них». Но он опять отрекся. И в третий раз кто-то обратился к нему: «Да не тебя ли сегодня я видел с ним в саду?» Он третий раз отрекся. И после этого раза тотчас же запел петух, и Петр, взглянув издали на Иисуса, вспомнил слова, которые он сказал ему на вечери... Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько-горько заплакал. В Евангелии сказано: «И исшед вон, плакася горько». Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...

Студент вздохнул и задумался. Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль.

Работники возвращались с реки, и один из них верхом на лошади был уже близко, и свет от костра дрожал на нем. Студент пожелал вдовам спокойной ночи и пошел дальше. И опять наступили потемки, и стали зябнуть руки. Дул жес-

токий ветер, в самом деле возвращалась зима, и не было похоже, что послезавтра Пасха.

Теперь студент думал о Василисе: если она заплакала, то, значит, все, происходившее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение...

Он оглянулся. Одинокий огонь спокойно мигал в темноте, и возле него уже не было видно людей. Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра.

И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошрое, — думал он, — связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой.

А когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только двадцать два года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья, овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла.

1894

1) В чем своеобразие сюжета рассказа? Докажите, что внешнее действие в рассказе сведено к минимуму, а внутреннее событие оказывается в центре повествования.

2) Как система персонажей отражает философскую проблематику рассказа? С какими персонажами связаны темы предательства, страданий, греха, сострадания? Почему для обозначения давно минувших эпох Чехов выбирает имена Рюрика, Ивана Грозного, Петра I? Что связывает три названных имени?

3) Что подчеркнуто в портретах матери и дочери? В какой момент развития сюжета они становятся похожи?

4) Почему работники упоминаются и в реальном, и в евангельском сюжете?

5) Чехов вводит в сюжет рассказа две зарисовки, почти повторяющие друг друга: «Студент вспомнил, что, когда он уходил из дому, его мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар...»; «Лукерья, маленькая, рябая, с глуповатым лицом, сидела на земле и мыла котел и ложки». С какой целью введены эти детали?

6) Почему столь значительное место в рассказе занимает пейзажная зарисовка, обрамляющая повествование?

7) Какое развитие в рассказе получает мотив душевной боли? Как сюжет рассказа подтверждает первую мысль Ивана Великопольского о том, что в мире царит страдание?

8) Чем рассказ Ивана Великопольского о предательстве Петра отличается по жанру от проповеди? Как можно объяснить реакцию Василисы и Лукерьи на рассказ Ивана?

9) Благодаря чему произошел внутренний переворот в душе Ивана Великопольского? Как в рассказе передан переход героя из одного душевного состояния в другое?

10) Как главный герой решает важнейшие философские вопросы: «Изменилась ли жизнь на земле за тысячу лет? Чем объединены разные эпохи и что связывает всех людей? Светла или мрачна грядущая жизнь и на какие ценности может опереться современный человек?»

11) Что важнее для автора рассказа: вечность или миг? Какое время: прошлое, настоящее или будущее — является актуальным для финала рассказа?

12) Как в рассказе развивается тема света? Докажите, что образ костра, огня имеет символическое значение.

13) Напишите сочинение на одну из тем:

- ♦ Роль художественной детали в рассказе А. П. Чехова «Студент».
- ♦ Образная символика в рассказе А. П. Чехова «Студент».
- ♦ Искусство портретной и пейзажной зарисовки в рассказе А. П. Чехова «Студент».

2. Проанализируйте рассказ А. П. Чехова «Рассказ старшего садовника», выполнив данные ниже задания.

РАССКАЗ СТАРШЕГО САДОВНИКА

В оранжерее графов N. происходила распродажа цветов. Покупателей было немного: я, мой сосед-помещик и молодой купец, торгующий лесом. Пока работники выносили наши великолепные покупки и укладывали их на телеги, мы сидели у входа в оранжерею и беседовали о том, о сем. В теплое апрельское утро сидеть в саду, слушать птиц и видеть, как

вынесенные на свободу цветы нежатся на солнце, чрезвычайно приятно.

Укладкой растений распорядился сам садовник, Михаил Карлович, почтенный старик с полным бритым лицом, в меховой жилетке, без сюртука. Он все время молчал, но прислушивался к нашему разговору и ждал, не скажем ли мы чего-нибудь новенького. Это был умный, очень добрый, всеми уважаемый человек. Все почему-то считали его немцем, хотя по отцу он был швед, по матери русский и ходил в православную церковь. Он знал по-русски, по-шведски и по-немецки, много читал на этих языках, и нельзя было доставить ему большего удовольствия, как дать почитать какую-нибудь новую книжку или поговорить с ним, например, об Ибсене.

Были у него слабости, но невинные; так, он называл себя старшим садовником, хотя младших не было; выражение лица у него было необыкновенно важное и надменное; он не допускал противоречий и любил, чтобы его слушали серьезно и со вниманием.

— Этот вот молодчик, рекомендую, ужасный негодяй, — сказал мой сосед, указывая на работника со смуглым цыганским лицом, который проехал мимо на бочке с водой. — На прошлой неделе его судили в городе за грабеж и оправдали. Признали его душевнобольным, а между тем, взгляните на рожу, он здоровехонек. В последнее время в России уж очень часто оправдывают негодяев, объясняя все болезненным состоянием и аффектами, между тем эти оправдательные приговоры, это очевидное послабление и потворство, к добру не ведут. Они деморализуют массу, чувство справедливости притупилось у всех, так как привыкли уже видеть порок безнаказанным, и, знаете ли, про наше время смело можно сказать словами Шекспира: «В наш злой, развратный век и добродетель должна просить прощенья у порока».

— Это верно, верно, — согласился купец. — Оттого, что оправдывают в судах, убийств и поджогов стало гораздо больше. Спросите-ка у мужиков.

Садовник Михаил Карлович обернулся к нам и сказал:

— Что же касается меня, господа, то я всегда с восторгом встречаю оправдательные приговоры. Я не боюсь за нравственность и за справедливость, когда говорят «невиновен», а, напротив, чувствую удовольствие. Даже когда моя совесть говорит мне, что, оправдав преступника, присяжные сделали ошибку, то и тогда я торжествую. Судите сами, господа: если

судьи и присяжные более верят человеку, чем уликам, вещественным доказательствам и речам, то разве эта вера в человека сама по себе не выше всяких житейских соображений? Эта вера доступна только тем немногим, кто понимает и чувствует Христа.

— Мысль хорошая, — сказал я.

— Но это не новая мысль. Помнится, когда-то очень давно я слышал даже легенду на эту тему. Очень милая легенда, — сказал садовник и улыбнулся. — Мне рассказывала ее моя покойная бабушка, мать моего отца, отличная старуха. Она рассказывала по-шведски, но по-русски это выйдет не так красиво, не так классично.

Но мы попросили его рассказывать и не стесняться грубостью русского языка. Он, очень довольный, медленно закурил трубочку, сердито посмотрел на рабочих и начал:

— В одном маленьком городке поселился пожилой, одинокий и некрасивый господин по фамилии Томсон или Вильсон, — ну, это все равно. Дело не в фамилии. Профессия у него была благородная: он лечил людей. Он был всегда угрюм и необщителен и говорил, только когда этого требовала его профессия. Ни к кому он не ходил в гости, ни с кем не распространял своего знакомства далее молчаливого поклона и жил скромно, как схимник. Дело в том, что он был ученый, а в ту пору ученые не были похожи на обыкновенных людей. Они проводили дни и ночи в созерцании, в чтении книг и лечении болезней, на все же остальное смотрели, как на пошлость, и не имели времени говорить лишних слов. Жители города отлично понимали это и старались не надоедать ему своими посещениями и пустой болтовней. Они были очень рады, что бог, наконец, послал им человека, умеющего лечить болезни, и гордились, что в их городе живет такой замечательный человек.

— Он знает все, — говорили они про него. Но этого было недостаточно. Надо было еще говорить: «Он любит всех!» В груди этого ученого человека билось чудное, ангельское сердце. Как бы ни было, ведь жители города были для него чужие, не родные, но он любил их, как детей, и не жалел для них даже своей жизни. У него самого была чахотка, он кашлял, но, когда его звали к больному, забывал про свою болезнь, не щадил себя и, задыхаясь, взбирался на горы, как бы высоки они ни были. Он пренебрегал зноем и холодом, презирал голод и жажду. Денег не брал, и странное дело, — когда

у него умирал пациент, то он шел вместе с родственниками за гробом и плакал.

И скоро он стал для города так необходим, что жители удивлялись, как это они могли ранее обходиться без этого человека. Их признательность не имела границ. Взрослые и дети, добрые и злые, честные и мошенники — одним словом, все уважали его и знали ему цену. В городке и в его окрестностях не было человека, который позволил бы себе не только сделать ему что-нибудь неприятное, но даже подумать об этом. Выходя из своей квартиры, он никогда не запирает дверей и окон, в полной уверенности, что нет такого вора, который решился бы обидеть его. Часто ему приходилось, по долгу врача, ходить по большим дорогам, через леса и горы, где во множестве бродили голодные бродяги, но он чувствовал себя в полной безопасности. Однажды ночью он возвращался от больного, и на него напали в лесу разбойники, но, узнав его, они почтительно сняли перед ним шляпы и спросили, не хочет ли он есть. Когда он сказал, что он сыт, они дали ему теплый плащ и проводили его до самого города, счастливые, что судьба послала им случай хотя чем-нибудь отблагодарить великодушного человека. Ну, далее, понятное дело, бабушка рассказывала, что даже лошади, коровы и собаки знали его и при встрече с ним изъявляли радость.

И этот человек, который, казалось, своею святостью оградил себя от всего злого, доброжелателями которого считались даже разбойники и бешеные, в одно прекрасное утро был найден убитым. Окровавленный, с пробитым черепом, он лежал в овраге, и бледное лицо его выражало удивление. Да, не ужас, а удивление застыло на его лице, когда он увидел перед собою убийцу. Можете же представить себе теперь ту скорбь, какая овладела жителями города и окрестностей. Все в отчаянии, не веря своим глазам, спрашивали себя: кто мог убить этого человека? Судьи, которые производили следствие и осматривали труп доктора, сказали так: «Здесь мы имеем все признаки убийства, но так как нет на свете такого человека, который мог бы убить нашего доктора, то, очевидно, убийства тут нет и совокупность признаков является только простою случайностью. Нужно предположить, что доктор в потемках сам упал в овраг и ушибся до смерти».

С этим мнением согласился весь город. Доктора погребли, и уже никто не говорил о насильственной смерти. Существование человека, у которого хватило бы низости и

гнусности убить доктора, казалось невероятным. Ведь и гнусность имеет свои пределы. Не так ли?

Но вдруг, можете себе представить, случай наводит на убийцу. Увидели, как один шалопай, уже много раз судившийся, известный своею развратною жизнью, пропивал в кабаке табакерку и часы, принадлежавшие доктору. Когда стали его уличать, он смутился и сказал какую-то очевидную ложь. Сделали у него обыск и нашли в постели рубаху с окровавленными рукавами и докторский ланцет в золотой оправе. Каких же еще нужно улик? Злодея посадили в тюрьму. Жители возмущались и в то же время говорили:

— Невероятно! Не может быть! Смотрите, как бы не вышло ошибки; ведь случается, что улики говорят неправду!

На суде убийца упорно отрицал свою вину. Все говорило против него, и убедиться в его виновности было так же нетрудно, как в том, что эта земля черная, но судьи точно с ума сошли: они по десяти раз взвешивали каждую улику, недоверчиво посматривали на свидетелей, краснели, пили воду... Судить начали рано утром, а кончили только вечером.

— Обвиняемый! — обратился главный судья к убийце. — Суд признал тебя виновным в убийстве доктора такого-то и приговорил тебя к...

Главный судья хотел сказать: «к смертной казни», но выронил из рук бумагу, на которой был написан приговор, вытер холодный пот и закричал:

— Нет! Если я неправильно сужу, то пусть меня накажет Бог, но, клянусь, он не виноват! Я не допускаю мысли, чтобы мог найтись человек, который осмелился бы убить нашего друга доктора! Человек не способен пасть так глубоко!

— Да, нет такого человека, — согласились прочие судьи.

— Нет! — откликнулась толпа. — Отпустите его!

Убийцу отпустили на все четыре стороны, и ни одна душа не упрекнула судей в несправедливости. И Бог, говорила моя бабушка, за такую веру в человека простил грехи всем жителям городка. Он радуется, когда веруют, что человек — его образ и подобие, и скорбит, если, забывая о человеческом достоинстве, о людях судят хуже, чем о собаках. Пусть оправдательный приговор принесет жителям городка вред, но зато, посудите, какое благотворное влияние имела на них эта вера в человека, вера, которая ведь не остается мертвой; она воспитывает в нас великодушные чувства и всегда побуждает любить и уважать каждого человека. Каждого! А это важно.

Михаил Карлович кончил. Мой сосед хотел что-то возразить ему, но старший садовник сделал жест, означавший, что он не любит возражений, затем отошел к телегам и с выражением важности на лице продолжал заниматься укладкой.

1894

1) Назовите подробности, в которых не заложен глубокий смысл и которые призваны лишь воспроизвести реальную картину происходящего. Приведите примеры использования художественных деталей в рассказе. Какие из них обладают символическим значением?

2) В чем проявляется искусство портретной детали в рассказе?

3) Почему фамилия доктора не названа определенно? Чем старший садовник напоминает доктора? Зачем автору понадобилось такое образное сближение?

4) Какова функция натуралистических подробностей в повествовании?

ТЕМА 16

Стиль

Понятие *стиль* (греч. *stylos* — остроконечная палочка для письма на восковой дощечке) применяется не только в литературоведении, но и в искусствоведении, эстетике, лингвистике. Если лингвистическая стилистика рассматривает систему языковых элементов, объединенных определенным функциональным значением, выделяя разговорный, публицистический, научный и другие стили, то в теории литературы под стилем принято понимать устойчивую общность образной системы, средств художественной выразительности, характеризующую своеобразие творчества писателя, особенности литературного направления, специфику национальной литературы. Литературовед А. Б. Есин дает следующее определение этого понятия: «Стиль — это эстетическое единство всех сторон и элементов художественной формы, обладающее определенной оригинальностью и выражающее некое содержание». (Обратим внимание на то, что при характеристике стиля форма выходит на первый план.)

Для раннего периода развития искусства стилевое разнообразие было нехарактерно, но, по образному выражению Д. С. Лихачева, «эстетический код» эпохи постепенно утрачивал универсальность, что способствовало появлению раз-

личных литературных направлений и течений, а также индивидуальных стилей.

Стиль художника не может быть свободен от самых разнообразных влияний: он вбирает национальные традиции искусства, в нем находит отражение эпоха и проявляются специфические черты того или иного литературного направления. Так, художники-классицисты, воплощая в своем творчестве идеи порядка и рационализма, стремились к созданию идеальных форм, к соблюдению определенных правил (вспомните принцип «трех единств» или установку на создание «однопланового» героя). Писатели-романтики, обращаясь к излюбленным темам поиска смысла жизни, свободы и плена, утраченного рая и одиночества, вины и ее искупления, устойчиво использовали прием контраста, запечатлевали образ исключительного героя, человека мучительных страстей и решительных поступков, и строили сюжет на основе конфликта, вызванного недостижимостью идеала, трагическим несовпадением мечты с действительностью. Реалистические произведения XIX—XX вв. объединяет понятие жизненной правды. Писатели-реалисты благодаря типизации фактов действительности изображали жизнь в образах, соответствующих сути явлений самой жизни. Для реалистической литературы нормой являлось щепетильное отношение к читателю, повествование стремилось к связности, избегались умолчания, излишняя сложность формы. XIX век создал великие индивидуальные стили А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева и А. П. Чехова, А. Н. Островского и И. А. Гончарова (заметим, что применительно к литературе XX в. принято говорить не об индивидуальном стиле художника, а о его субъективной манере).

Для примера поразмышляем о некоторых стилевых особенностях прозы И. А. Гончарова, предпочитавшего крупные жанровые формы. Писатель, безусловно, дорожит объективностью изображенной картины, его в первую очередь интересует установившаяся жизнь (по убеждению И. А. Гончарова, искусство не ладит «с новою, нарождающеюся жизнью»). При этом для сюжетов его романов особенно важен семейно-бытовой план, позволяющий рассматривать частную жизнь и в ее повседневном течении, и в поворотные моменты судьбы героя. «Громадна и страшна простая жизнь

в наготе ее правды...» — утверждал писатель. Комментируя особенности сюжета романа «Обломов», Д. И. Писарев точно подметил: «Событий, действий почти нет; содержание романа может быть рассказано в двух, трех строках, как может быть рассказана в нескольких словах жизнь всякого человека, не испытывавшего сильных потрясений».

Жанровая специфика романов Гончарова предполагает наличие этико-философской концепции. Писатель, неустанно размышляя над вопросом о «прямом человеческом значении», направляет мысль читателя к признанию ценности семейного счастья и радости труда ради высоких идеалов, необходимости духовно сохранять себя, делать свое, а не чужое дело, давать простор своим чувствам, воображению. Проза Гончарова исследует закономерности некоторых общественных процессов, при этом в центре писательского внимания оказывается «срез настоящего». (Это, впрочем, не мешает автору делать определенные прогнозы на будущее развитие русского общества: не случайно именно Штольц будет воспитывать сына Обломова.) Но главный интерес для писателя составляет жизнь души человеческой, что определяет психологическую основу повествования.

Системе персонажей романов Гончарова не присуща многогеройность, устойчивым принципом ее организации является сопоставление противоположных нравственно-психологических типов: Обломов — Штольц, Ольга Ильинская — Агафья Пшеницына. Введение контрастных пар не приводит к механистическому делению персонажей на ведающих истину и закрытых для нее (для художника важно утверждение правды как очень сложной, противоречивой категории). Отметим, что именно женские образы часто выступают носителями идеального начала. Гончаров является признанным мастером типизации образа, при этом выявление общих закономерностей не противоречит созданию глубоко индивидуальных характеров, оцениваемых с учетом разных точек зрения. Несмотря на то что эпическая манера, казалось бы, препятствует прямому авторскому вмешательству в повествование, авторская точка зрения, как правило, ясна. Хорошо помнятся прямые авторские характеристики Обломова: «робкий, апатический характер», «простое, нехитрое, вечно доверчивое сердце», «светлая, детская душа». В целом Гончарову-художнику не присуща категоричность оценок, однозначность трактовок.

К стилистическим особенностям прозы Гончарова относится также неторопливость темпа повествования. Эпическая замедленность связана с психологизмом и философичностью его прозы, с особым ее лиризмом. Романы Гончарова отличаются живописностью и музыкальностью, тщательный отбор символических деталей, внимание к любой подробности, помогающей зримо представить пейзаж, интерьер, внешний облик человека в его пластичности. Запоминаются «неграциозные» стулья или картины с «паутиной, напитанной пылью» в кабинете Обломова, глаза Ильи Ильича, в которые «скука въелась» и «выглядывала оттуда, как немочь какая-нибудь». Помнятся «веселые, улыбающиеся пейзажи» Обломовки, голос Ольги, в пении которой слышались «надежды, неясная боязнь гроз, самые грозы, порывы счастья». Поэзия, по убеждению писателя, — «сок романа».

Итак, исследуя стиль художника, мы пытаемся понять сквозной принцип построения художественной формы, сообщающий произведению осязаемую целостность, единый тон и колорит (в отличие от художественного метода стиливые особенности как бы выступают на поверхность произведения в качестве зримого и осязаемого единства всех главных моментов художественной формы). Признаки стиля находятся в органической связи, подчиняются некоему художественному закону, придающему произведению цельность. В число стиливых признаков входят лексическая окраска (ориентация на разговорную или письменную речь), ритмико-синтаксический строй повествовательной фразы (короткая, усеченная фраза или удлиненный синтаксический период), явственность или приглушенность авторского голоса (автор может говорить предельно сдержанно или открыто эмоционально), место диалога в произведении (скромность его присутствия или расширенные права), темп изложения (динамичный или замедленный в силу наличия развернутых описаний или рассуждений). Характеризуя стиль, мы обращаем внимание на особенности предметной изобразительности (характер портрета, пейзажа, интерьера и др.), своеобразии композиции и сюжетной формы, специфику пространства и времени. Однако особенно важным является характеристика языкового своеобразия произведения писателя. Говоря о стиле А. С. Грибоедова, неизменно отмечают афористичность, меткость выражений, умелое соединение нескольких стиливых пластов (отточено правильной речи

Чацкого со сниженно разговорными репликами представителей фамусовского общества). Мудрая простота, удивительная лаконичность характеризуют пушкинский слог, скупой на метафору, не перегруженный сравнениями (из всех видов тропов поэт предпочитает эпитеты). Метафоричность и символизация присущи произведениям И. А. Бунина.

Исследуя особенности стиля, стоит также обращать внимание на степень «подготовленности» слова. Если слово Л. Н. Толстого и А. П. Чехова выглядит стилистически выверенным и включается авторами в текст без колебаний, то слово Достоевского словно бы не сразу «нащупывает» свой предмет: писатель непосредственно в тексте перебирает синонимы, стремясь передать тончайшие смысловые нюансы описываемых событий.

Характеризуя индивидуальные особенности стиля писателя, необходимо помнить, что, по словам В. М. Жирмунского, «в живом единстве художественного произведения все приемы находятся во взаимодействии, подчинены единому художественному заданию».

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте своеобразие стиля одного из писателей: Л. Н. Толстого или Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина или И. С. Тургенева, В. М. Гаршина или А. П. Чехова, И. А. Бунина или Л. Н. Андреева.

2. На примере фрагментов повести А. П. Платонова «Котлован» докажите наличие перечисленных ниже стилистических особенностей прозы писателя.

До самого вечера молча ходил Вошев по городу, словно в ожидании, когда мир станет общеизвестен. Однако ему по-прежнему было неясно на свете, и он ощущал в темноте своего тела тихое место, где ничего не было, но ничто ничему не препятствовало начаться. Как заочно живущий, Вошев гулял мимо людей, чувствуя нарастающую силу горящего ума и все более уединяясь в тесноте своей печали.

Только теперь он увидел середину города и строящиеся устройства его. Вечернее электричество уже было зажжено на построечных лесах, но полевой свет тишины и вянувший запах сна приблизились сюда из общего пространства, стояли нетронутыми в воздухе. Отдельно от природы в светлом месте электричества с желанием тру-

дидлись люди, возводя кирпичные огорожи, шагая с ношей груза в тесовом бреду лесов. Вощев долго наблюдал строительство неизвестной ему башни; он видел, что рабочие шевелились равномерно, без резкой силы, но что-то уже прибыло в постройке для ее завершения.

— Не убывают ли люди в чувстве своей жизни, когда прибывают постройки? — не решался верить Вощев. — Дом человек построит, а сам расстроится. Кто жить тогда будет? — сомневался Вощев на ходу.

Он отошел из середины города на конец его. Пока он двигался туда, наступила безлюдная ночь; лишь вода и ветер населяли вдаль этот мрак и природу, и одни птицы сумели воспеть грусть этого великого вещества, потому что они летали сверху и им было легче.

Вощев забрел в пустырь и обнаружил теплую яму для ночлега; снизившись в эту земную впадину, он положил под голову мешок, куда собирал для памяти и отмщения всякую безвестность, опечалился и с тем уснул. Но какой-то человек вошел на пустырь с косою в руках и начал сечь травяные роши, росшие здесь испокон века.

К полночи косарь дошел до Вощева и определил ему встать и уйти с площади.

* * *

Вощев захватил свой мешок и отправился в ночь. Вопрошающее небо светило над Вощевым мучительной силой звезд, но в городе уже были потушены огни, и кто имел возможность, тот спал, наевшись ужином. Вощев спустился по крошкам земли в овраг и лег там животом вниз, чтобы уснуть и расстаться с собою. Но для сна нужен был покой ума, доверчивость его к жизни, прощение прожитого горя, а Вощев лежал в сухом напряжении сознательности и не знал — полезен ли он в мире или без него благополучно обойдутся? Из неизвестного места подул ветер, чтобы люди не задохнулись, и слабым голосом сомнения дала знать о своей службе пригородная собака.

— Скучно собаке, она живет благодаря одному рождению, как и я.

Тело Вощева побледнело от усталости, он почувствовал холод на веках и закрыл ими теплые глаза.

Пивник уже освежал свое заведение, уже волновались кругом ветры и травы от солнца, когда Вощев с со-

жалением открыл налившиеся влажной силой глаза. Ему снова предстояло жить и питаться, поэтому он пошел в завком — защищать свой ненужный труд.

* * *

Вошев пошел по рассказу косаря и вскоре заметил дощатый сарай на бывшем огороде. Внутри сарая спали на спине семнадцать или двадцать человек, и припотушенная лампа освещала бессознательные человеческие лица. Все спящие были худы, как умершие, тесное место меж кожей и костями у каждого было занято жилами, и по толщине жил было видно, как много крови они должны пропускать во время напряжения труда. Ситец рубах с точностью передавал медленную освежающую работу сердца — оно билось вблизи, во тьме опустошенного тела каждого уснувшего. Вошев всмотрелся в лицо ближнего спящего — не выражает ли оно безответного счастья удовлетворенного человека. Но спящий лежал замертво, глубоко и печально скрылись его глаза, и охладевшие ноги беспомощно вытянулись в старых рабочих штанах. Кроме дыханья, в бараке не было звука, никто не видел снов и не разговаривал с воспоминаниями, — каждый существовал без всякого излишка жизни, и во время сна оставалось живым только сердце, берегущее человека. Вошев почувствовал холод усталости и лег для тепла среди двух тел спящих мастеровых. Он уснул, незнакомый этим людям, закрывшим свои глаза, и довольный, что около них ночует, — и так спал, не чувствуя истины, до светлого утра.

Утром Вошеву ударил какой-то инстинкт в голову, он проснулся и слушал чужие слова, не открывая глаз.

Стилистические особенности прозы А. П. Платонова

- 1) Создание своеобразной «платоновской» модели мира.
- 2) Заглядывание внутрь не доступной для наблюдения ситуации.
- 3) Противоречивое толкование смысла одной и той же ситуации.
- 4) Навязчивая рационалистичность.
- 5) Установление механической причинной зависимости между, казалось бы, не связанными друг с другом событиями.
- 6) Ироничность прозы.
- 7) Сочетание быта и фантастики.
- 8) Использование содержательных и формальных элементов русской сказки и притчи.

9) Грубость, вещественность образов, в том числе описывающих душевную жизнь героя.

10) Усиление роли физиологических подробностей, подчеркивающих телесность человека.

11) Создание образа героя, которым владеет болезненное чувство обиды человека, обманутого в своих надеждах, отстраненного от мира других людей. (Любимый платоновский герой — человек, пытающийся понять «вещество истины», наделенный великим сердцем; он сообщает медленно, мыслит странно, нелогично и непоследовательно, изъясняется с трудом, плохо, невнятно, но это и есть, по Платонову, залог правильности мысли, ее взвешенности, проверенности на себе; все истинные, «правильные» действия совершаются медленно, без спешки, необходимо, но свободно и плавно — как во сне.)

12) Признание смысла человеческой деятельности эфемерным, заключенным в ней самой. (Платоновские герои аскетичны и обречены на сизифов труд, они будто намеренно устраняют все внешние, привходящие цели, побудительные мотивы своего труда, чтобы насладиться им как бы в чистом виде, испытать от него «мучение», «пострадать», «потосковать», «потомиться».)

13) Особое внимание к звукам и запахам. (Запах — это то, чем вещь обнаруживает и проявляет себя в платоновском мире.)

14) Намеренная усложненность языка, недосказанность. (Автор словно пытается уловить то, что тревожит сознание, волнует душу, но недоговаривает главного.)

15) Нарушение общепринятых норм построения фразы, сочетаемости слов и др. (Стиль одновременно корявый и афористически изысканный.)

16) Своеобразная поэтичность языка, строящаяся на сгущении смысла (совмещении значений слов), на примитивизме, с доведением до минимума выразительных средств либо, наоборот, на их избыточности.

17) Соединение поэтической и обыденной, шаблонной речи.

18) Частое использование каламбура, пародии, обыгрывания различных значений слова.

19) Активное использование ключевых слов.

Материал для работы дома

1. Проанализируйте рассказ А. П. Платонова «Волчек», выполняя предложенные ниже задания.

ВОЛЧЕК

Был двор на краю города. И на дворе два домика — флигелями. На улицу выходили ворота и забор с подпорками. Тут я жил. Ходил домой я через забор. Ворота и калитка всег-

да были на запоре, и я к тому привык. Даже когда лезешь через забор, посидишь на нем секунду-две, оттуда видней видно поле, дорогу и еще что-то далекое, темное, как тихий низкий туман. А потом рухнешься сразу наземь в лопухи и репейники и пойдешь себе.

Выйдет навстречу не спеша — знает, что это я — Волчек, поглядит кроткими человеческими глазами и подумает что-то.

Я тоже всегда долго глядел на него, в нем каждый раз было другое, чем утром.

Раз шел я по двору и увидел, что Волчек спит в траве. Я тихо подошел и стал. Рыжий Волчек чуть посапывал и ноздрями на земле выдувал чистоту. По шерсти у него пробиралась попова собака.

Кругом было тихое неяркое утро. Солнце приподнималось в теплом тумане, который все рассеивался и рассеивался и сжимался в голубой высоте в облака.

Далеко выл у запертого семафора паровоз и звонили колокола по церквам. Репьи стояли тонко и прямо, ни ветра, шума, ни ребятишек не было.

Волчек проснулся и не двинулся, а лежал как лежал с открытыми глазами, глядел в темную сырость под лопухи.

Я наклонился и притих. Волчек, должно быть, не знал, что он собака. Он жил и думал, как и все люди, и эта жизнь его и радовала и угнетала. Он, как и я, ничего не мог понять и не мог отдохнуть от думы и жизни. Во сне тоже была жизнь, только она там вся корчилась, выворачивалась, пугала и была светлее, прекраснее и неуловимее на черной стене мрака и тайны.

Спереди, пред ним и предо мной, все радуется и светится, а сзади стоит и не проходит чернота, и в снах она виднее, а днем она дальше и про нее забываешь.

Волчка давил виденный сон. В нем он тоже видел эти лопухи и сырую тьму по корням, но там они были и такие и не такие. И вот он опять смотрел и не мог ничего понять.

На дворе была еще собака Чайка. И когда были собачьи свадьбы, собаки бесились, гонялись за Чайкой, один Волчек был такой же, как всегда, и не грызся из-за Чайки.

Хозяин думал, что он больной, и давал ему больше костей и щей после ужина. Но Волчек был великан и совсем здоров.

Чужих ребят, какие приходили играть на двор, он не хватал за пылки, а бил оземь хвостом и глядел с уважением и кротостью.

Я Волчка за собаку не считал, за то и он полюбил меня, как любит меня мать.

Я тоже ничего не знал и не понимал и видел в снах тихое бледное видение жизни. Смутные облака трепетали в небе, и ветер гнул целые дубы, как хворостины, а я стоял в каком-то саду и не слышал, как шумел ветер, и сразу удивился и понял, что это сон, и проснулся.

Было полнолуние, и в комнате бледный свет лежал на полу. Я потянулся и попробовал рукой холодные доски.

Раз я спросил у отца, который любил меня и жалел, как маленького, не знает ли он чего, чего еще никто не знает и про что и в книгах не написано. Он сказал, нет, я все думаю про Бога, но его тоже не могу узнать.

А на другой день за обедом досказал: оттого мы ничего не знаем, что и узнавать, должно, нечего. А тебе к чему нужно знать?

А я сказал — да, а жить-то как же? А узнавать есть чего, хоть бы то, отчего мы хотим знать все, если и узнавать нечего, все живет само собой в черноте и пустоте. Отчего кругом томление и борьба? Вот мы прожили немного после революции и уж увидали, как легко устроить всех сытыми и довольными, лишь бы осталась у нас власть нас самих. Но нам захотелось знать, и не нам одним.

Отец помолчал и перестал есть. Я всю жизнь — сказал он вечером — работал, кормил вас и одевал, не мог никогда не думать, а теперь привык. Теперь жизнь другая, и я все растерял. Но я люблю тебя, и ты, может, выйдешь на большую дорогу, тогда делай, что хочешь, а я не могу, я уморился и сидя сплю. Я только жду хорошего, а какое оно, не могу узнать. Всю жизнь я ждал чего-то хорошего и тебе отдаю эту надежду.

На другой день я так же лез с работы через забор и Волчек встретил меня любящими глазами, и в пустых водяных его глазах сидела мертвая сосущая мысль, как каменная гора на дороге домой.

Чайка юлила под ногами, а Волчек молча стоял вдалеке и смотрел. Ему оставалось одно — либо издохнуть, либо дожидаться первой собачьей свадьбы и схватиться с другими кобелями из-за Чайки. Но Волчек оставался посредине и раздумывал. Тут была его худшая гибель, и он видел сны, пугался и жил хуже мертвого.

— Волчек, Волчек, Волчек... — Я прошептал это и погладил его.

Он прижмурился и заблестел глазами. На миг он ожил и понял, что я жалею и люблю его, как меня жалеет отец. Может, он и глазами заблестел оттого, что понял мою жалость и любовь, взял знание, и в первый раз сзади сияния жизни не было черноты и угнетения.

— Волчек, Волчек...

Волчек от радости подметал хвостом и повизгивал. Отчего раньше я не догадывался гладить и обнимать его? Нет, тогда бы он понял мой обман и потерял свое первое верное знание, что есть любовь в жизни и сочувствие.

Волчек вертанул шеей, и я увидел, какая у него не собачья, почти человеческая круглая задумчивая голова. Глаза стояли и вглядывались. Он живет не лучше меня.

В этот вечер я пошел по улицам. Белые городские дома в синей луне стояли и глядели окнами на тихо гуляющих людей. Томление и раздумье было во всех.

Кто не любил, тот хотел любви. И никто ничего не знал, зачем это.

Я встретил Маню, в которую был немного влюблен. С ней шел человек с добрым и счастливым лицом.

— Это Витя, — сказала Маня.

И я пошел рядом. Во мне поднялась тоска. Я чувствовал, как горело мое тело. Но в голове было ясно и хорошо. Я смеялся в мысли и мучал себя. Я знал, отчего во мне тоска и отчего вечер кажется задумчивым любящим далёким существом, прилегшим на землю. Я знал и смеялся. Знал, что все не такое, как кажется. И вот вечер, и эта Маня, не задумчивые полюбившие существа, а другое, что я еще не знаю. И по истинной сущности все это, наверно, ничтожно, жалко и гадко.

Если бы созналось это всеми, то увидели бы, что не любить надо, а ненавидеть и уходить дальше, начинать перестраивать все сначала.

Отчего все ходят по земле, и никто не знает, что она такое?

На другой день я на работу не пошел, а ушел скитаться в поле. А там лег в рожь и думал до вечера, где найти настоящих людей, которые все знают. Где лежат настоящие книги?

Сам я ни о чем не мог догадаться и что узнавал, в том сомневался и начинал опять сначала. А жить и не знать — так и Волчек не мог. Я должен ясно увидать все до конца и быть уверенным и твердым в жизни.

Раньше никому не нужно было знание, потому что нужен был хлеб и размножение людей. Благо было в полном удов-

летворении тела. Теперь благо в истине, только это одно я узнал в тот день и пошел счастливый домой.

На дворе я лег в траву и стал смотреть в землю — пыль, песчинки, дохлая мошка и муравьиные дорожки.

1920

1) Каким предстает мир в сознании повествователя и какие противоречия присущи его сознанию? В чем герою видится смысл жизни и почему ему столь интересна собака Волчек? Какие философские проблемы ставятся в рассказе?

2) В чем особенность первой фразы рассказа? Докажите, что речь повествователя представляет собой своеобразный сплав разговорного и художественного стилей. Что составляет особенность пейзажных зарисовок в рассказе?

3) С помощью каких средств автор добивается превращения привычной действительности в мир, хранящий тайну? Докажите, что автор часто использует крупный план, предельно детализируя описание. Как передается мир звуков и запахов и какую роль играют эти подробности для понимания смысла рассказа? В чем необычность выбора эпитетов?

4) В рассказе часто повторяются одни и те же слова (туман, жизнь и др.). Найдите эти ключевые слова и объясните их особую позицию в тексте. Докажите, что некоторые из них соотносены по принципу контраста, и объясните смысл этого противопоставления. Какую роль играет в рассказе мотив сна?

5) В чем смысл финала рассказа и как он соотносится с основным содержанием?

6) Напишите сочинение на одну из тем:

- ♦ Стилистическое своеобразие прозы А. П. Платонова.
- ♦ Идеино-художественное своеобразие рассказа А. П. Платонова «Волчек».

ТЕМА 17

Средства выразительности в языке. Стилистические фигуры и тропы

С. А. Есенин в статье «Отчее слово» проникновенно говорил о том, что слово подлинных писателей протянуто «от тверди к вселенной»: «Истинный художник не отобразитель и не проповедник каких-либо определенных в нас чувств, он есть тот ловец, о котором так хорошо сказал Н. А. Клюев: «В затонах тишины созвучьям ставит сеть». Слово изначально было тем ковшом, которым из ничего черпают живую во-

ду». По образному выражению другого самобытного поэта серебряного века, Велимира Хлебникова, «слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивают второй смысл...». Одним из способов «оживления» слова является использование разного рода **тропов** (от *греч.* *trōpos* — оборот) и **стилистических фигур**, которые помогают добиваться особого эффекта выразительности. В отличие от стилистических фигур, тропы строятся на преобразовании единиц языка, на переносном смысле слов, однако в ряде случаев это разделение художественных средств условно.

Одним из самых распространенных изобразительно-выразительных средств языка является **сравнение** — образное выражение, построенное на сопоставлении двух предметов (в широком смысле слова). Изображаемое явление уподобляется другому по какому-либо общему для них признаку, при этом, как правило, используются сравнительные конструкции со словами «как», «будто», «словно» и др. За примерами обратимся к творчеству Н. В. Гоголя, мастера неожиданных сравнений. Вот как описана в начале «Мертвых душ» гостиница, в которой остановился Чичиков: «Покой был известного рода, ибо гостиница была тоже известного рода, то есть именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах, где за два рубля в сутки проезжающие получают покойную комнату с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов»; «...В окне помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль бородою».

Сравнение лежит в основе других видов тропов. Скрытым сравнением является **метафора** (*греч.* *metaphora* — перенесение): при ее построении слова «как», «будто», «словно» опущены (но подразумеваются), а свойства одного предмета переносятся на другой. Таким образом предмет или явление получают чужое имя на основании сходства, ассоциации. Не случайно, размышляя о метафоре, Аристотель заметил: «Слагать хорошие метафоры — значит подмечать сходство». Яркие, зачастую зловещие метафоры составляют особый образный строй поэмы С. А. Есенина «Пугачев»:

Яик, Яик, ты меня звал
Стоном придавленной черни!
Пучились в сердце жабы глаза
Грустящей в закат деревни.
Только знаю я, что эти избы —
Деревянные колокола,
Голос их ветер хмарью съел.

Почему шум реки назван стоном, а деревня смотрит «жабьими глазами»? Чем избы напоминают колокола? В чем убедительность образа ветра, съедающего хмарью колокольный звон изб? Есенинские метафорические образы воссоздают картину утратившего гармонию мира, в котором воцарилось зло. Слово или выражение становится метафорой, если оно употреблено в переносном значении, т. е. метафора имеет иносказательный смысл и рассчитана на не буквальное, а на образное восприятие предмета.

Существуют две основные разновидности метафор: *овеществление* и *олицетворение*. В первом случае происходит перенос черт неодушевленного предмета на человека, как это делает В. В. Маяковский в стихотворении «Надоело», обличающем пошлый мир обывательщины:

Глядишь и не знаешь: ест или не ест он.
Глядишь и не знаешь: дышит или не дышит он.
Два аршина безликого розоватого теста:
хоть бы метка была в уголке вышита.

Во втором случае человеческие черты (или черты другого живого существа) приписываются неодушевленному предметам или явлениям. Так, А. А. Блок, описывая весенние цветы, замечает:

Золотистые лица купальниц.
Их стебель влажен.
Это вышли молчальницы
Поступью важной
В лесные душистые скважины.

Характеризуя метафору, стоит учитывать и другую классификацию, выделяющую *глагольные* («вышли молчальницы») и *вещественные метафоры* («лица купальниц»), а также *метафорический эпитет* («поступью важной»). Метафоры могут быть в разной степени развернуты: в одном случае — это образ, равный одному или нескольким словам,

как в стихотворении О. Э. Мандельштама, передающем «истому» утреннего пробуждения: «Невыразимая печаль / Открыла два огромных глаза, / Цветочная проснулась ваза / И выплеснула свой хрусталь». Если метафорическое выражение раскрывается на протяжении большого фрагмента произведения или в пределах целого текста, говорят о *распространенной метафоре*, которую мы встречаем, например, в «Чаше жизни» М. Ю. Лермонтова или в «Фонтане» Ф. И. Тютчева. Порой художник придает метафорическому выражению прямое значение, используя *реализованную метафору*. Классическим примером является стихотворение В. В. Маяковского «Прозаседавшиеся», в котором поэт описывает, как заседают «людей половины». Так очертания реальности получает бытовая метафора «разорваться на части». При характеристике метафоры следует обращать внимание и на степень ее оригинальности, отличая *общеупотребительные*, «стертые», примелькавшиеся метафоры, не придающие речи выразительности (например, «месяц висит», «золотые руки»), от *индивидуально-авторских*, самобытных (вспомним яркие образы, созданные С. А. Есениным: «Спит черемуха в белой накидке», «Вяжет взбалмошная луна / На полу кружевные узоры»).

Другим распространенным видом тропа является *эпитет* (греч. epitheton — приложение) — образное определение какого-либо лица, предмета, явления. Не следует смешивать эпитет с обычным логическим определением: деревянный дом, лесной пруд, седой старик. Однако сделаем важную оговорку: в поэтическом тексте любое определение становится эпитетом в силу особой эмоциональной выразительности стихотворного произведения. Чаще эпитет выражен прилагательным («И прячется в саду малиновая слива / Под тенью сладостной зеленого листка»), но в этой роли может выступать и наречие («Из-под куста мне ландыш серебристый / Приветливо кивает головой»). Различаются эпитеты *цветовые* («желтеющая нива»), *оценочные* («смутный сон», «таинственная сага», «мирный край»); *метафорические* («свежий лес», «тень сладостная»); *постоянные* эпитеты, распространенные в фольклоре (для них характерна простота и неизменность: «дорога дальняя», «девица красная», «ворон черный», «небо синее»). В отличие от постоянного эпитета, в индивидуальном эпитете проявляется авторское отношение к изображаемому, указывается на одно из

свойств предмета. Так, в процитированном выше лермонтовском стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» ландыш назван «серебристым». А. А. Фет же увидит весенний цветок по-своему: «О первый ландыш! Из-под снега / Ты просишь солнечных лучей; / Какая девственная нега / В душистой чистоте твоей!» Иной образ создает Б. Л. Пастернак в стихотворении «Ландыш»: «Сырой овраг сухим дождем / Росистых ландышей унизан».

Изобразительно-выразительные средства не ограничиваются названными тропами. Если слово в контексте приобретает противоположное значение (например, похвала воспринимается как укоризна, указание на порядочность свидетельствует о бессовестности), то можно говорить об **иронии** (*греч.* εἰρωνεία — притворство, насмешка). Мастером построения ироничного высказывания был Н. А. Некрасов, который, используя одическую форму, обличал негодяя: «Украшают тебя добродетели. / До которых другим далеко... / И — беру небеса во свидетели — / Уважаю тебя глубоко...» Возможны и другого рода переносы смысла. Художник может заменить одно слово другим, имеющим с ним причинную связь, т. е. использовать **метонимию** (*греч.* metonymia — переименование). Так, в «Евгении Онегине», описывая читательские предпочтения героя, Пушкин заметит: «Однако ж несколько творений / Он из опалы исключил: / Певца Гяура и Жуана / Да с ним еще два-три романа». (Имя Байрона легко восстанавливается по упоминанию героев его произведений.) Возможна замена слова или словосочетания описательным оборотом, как это делает А. С. Пушкин в знаменитых строках: «Улыбкой ясною природа / Сквозь сон встречает утро года...» (в этом случае мы говорим о **перифразе**, что буквально означает пересказ). Разновидностью метонимии является **синекдоха** (*греч.* synekdochē — соотнесение): целое выявляется через свою часть («Прощай, немытая Россия, / Страна рабов, страна господ, / И вы, мундиры голубые...»).

В число изобразительно-выразительных средств языка входят стилистические фигуры.

Параллелизм (от *греч.* παράλληλος — идущий рядом) — композиционный прием, характерный, прежде всего, для поэзии. О его использовании можно говорить, если наблюдается сходное расположение элементов текста, которые соотнесены по смыслу и создают единый поэтический образ.

строится **оксюморон** (*греч.* οχυμορον — остроумно-глупое) — сжатая парадоксально звучащая антитеза. В творчестве М. Ю. Лермонтова найдем немало примеров такого сочетания контрастных по значению слов: «отрава поцелуя», «рядная печаль», «грешная молитва».

Целый ряд стилистических фигур связан с особенностями синтаксического строения художественного текста: обращения, восклицания, риторические вопросы, инверсии и др. **Инверсия** (от *лат.* inversio — перестановка) — изменение обычного порядка слов с целью выделить какое-то слово, придать фразе особую выразительность. В. А. Жуковский в знаменитой элегии «Сельское кладбище» с помощью инверсии передает своеобразный ритмический рисунок речи:

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,
Которые окрест развесившись стоят,
Здесь праотцы села, в гробах уединенных
Навеки затворясь, сном непробудным спят.

При совмещении в двух соседних предложениях или словосочетаниях инверсии с обычным порядком слов говорят о стилистической фигуре **хиазм** (от *греч.* chiasmus — имеющий облик буквы «х»). Так построена первая строка в приведенном фрагменте.

Если необходимо передать взволнованность речи героя, писатель может использовать **анаколуф** (от *греч.* anakoluthos — непоследовательный). Эта стилистическая фигура допускает в художественных целях синтаксическую несогласованность, нарушение нормы расстановки слов. Подобную намеренную неправильность мы встречаем в пушкинском стихотворении «19 октября 1928 года»: «Усердно помолившись Богу, / Лицею прокричав ура, / Прошайте, братцы: мне в дорогу, / А вам в постель уже пора». Приведем сходный пример из прозы В. Я. Брюсова: «Все, чем человечество гордилось тысячелетия: Гомер, Данте, Шекспир, Гете, Пушкин, — приходят какие-то мальчишки и объявляют это все насмарку». Отсутствие логичности, связности в реплике героя в данном случае эмоционально оправданно и служит определенной художественной задаче.

К особенностям синтаксиса художественной речи относятся **бессоюзие** (убавление), при котором союзы намеренно опущены, вследствие чего речь приобретает сжатость, компактность. Так построен первый катрен стихотворения К. Д. Бальмонта «Безглагольность»:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.

Противоположным стилистическим приемом является **многосоюзие**, которое предполагает связь слов посредством одного и того же союза. Финальная строфа того же стихотворения К. Д. Бальмонта:

Как будто душа о желанном просила,
И сделали ей незаслуженно больно.
И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.

Благодаря многосоюзию, а также **повтору** слов создается своеобразный «рыдающий» ритм, возникает эффект эмоциональной напряженности поэтической фразы. Повтор слов, словосочетаний, целых фрагментов текста завораживает, рождает мелодию стиха. За примерами обратимся к есенинской лирике, столь богатой на повторы. (Чтобы убедиться в этом, достаточно перечитать его стихотворения «Листья падают, листья падают...», «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..», «Эх вы, сани! А кони, кони!..», «Ветры, ветры, о снежные ветры...».) Эта стилистическая фигура обладает разнообразными возможностями своего проявления в художественном тексте. Повторение слова или словосочетания в начале стихотворных строк называется **анафорой** (*греч.* anaphora — вынесение вверх). В есенинском стихотворении «Пускай ты выпита другим...» анафорический повтор усиливает трагическую ноту, идя вразрез со смыслом, лежащим на поверхности:

Теперь со многим я мирюсь
Без принужденья, без утраты.
Иною кажется мне Русь,
Иными — кладбища и хаты.

Противоположна анафоре **эпифора** (*греч.* epiphora — добавка) — повторение в конце стихотворных строк слова или словосочетания. В строках из «Письма к женщине» мы находим тот же, очевидно, важный для поэтики Есенина повтор, но уже в другой позиции:

Теперь года прошли.
Я в возрасте ином.
И чувствую и мыслю по-иному.

Тема иного мира, сломавшего старый привычный быт, запечатлевается и в *рефрене* этой маленькой поэмы Есенина.

Не знали вы,
Что я в сплошном дыму,
В развороченном бурей быте
С того и мучаюсь, что не пойму —
Куда несет нас рок событий.

При повторе рефрен трансформируется, т. е. воспроизводится с некоторыми изменениями: одни слова изымаются, другие включаются, несколько меняется порядок слов, дается несколько иная разбивка на строки:

Но вы не знали,
Что в сплошном дыму,
В развороченном бурей быте
С того и мучаюсь,
Что не пойму —
Куда несет нас рок событий...

.....

Если первый фрагмент замыкается точкой, то при повторе поэт ставит многоточие и отточие, что указывает на важность и неисчерпанность темы, на невысказанность душевной муки героя. Рефрены и *лейтмотивы* (нем. *Leitmotiv* — ведущий мотив) относятся к особенностям есенинской поэтики в целом. (Чтобы в этом убедиться, достаточно прочитать поэмы «Пугачев» или «Черный человек».)

Помимо повторов художник может использовать *обращения, риторические вопросы*, не предполагающие прямых ответов, *восклицания*. За примерами обратимся к первым строкам пушкинских стихотворений: «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», «Зима. Что делать нам в деревне?...», «Какая ночь! Мороз трескучий...». Комментируя язык художественного произведения, нужно обращать внимание и на длину фразы и на использование особых синтаксических конструкций (например, безличных или назывных предложений). Интересно в этом отношении начало стихотворения К. Д. Бальмонта «Челн томленья»: «Вечер. Взморье. Вздохи ветра. / Величавый возглас волн».

К особенностям поэтического синтаксиса относятся *эллипсис* (греч. *elleipsis* — выпадение, опущение), т. е. пропуск

подразумеваемого слова, который создает эффект лирической взволнованности («Ни у кого — этих звуков изгибы... / И никогда — этот говор валов...». О. Э. Манделъштам), а также **апосиопеза** (от *греч.* ἀποσιωπῆσις — сокрытие, утаивание) — умолчание в середине или в конце фразы, создающее ощущение особой значительности речи. Эта стилистическая фигура рассчитана на умение читателя восполнить пропущенное. Вспомним элегию А. С. Пушкина «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...», в которой передана тоска по возлюбленной. Финал стихотворения неожиданный — фраза обрывается на полуслове:

Никто ее любви небесной не достоин.
Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;
.....
Но если.

За этим умолчанием, за этой чередой точек угадываются желание лирического героя быть рядом с любимой, предельное напряжение душевных сил, невольные ревнивые подозрения.

В целях усиления художественного впечатления используется **гипербола** (*греч.* hyperbolē — преувеличение) — стилистическая фигура усиления (преувеличение свойств изображаемого предмета или явления может быть количественным, но может относиться и к характеру героя). За примерами обратимся к творчеству Н. В. Гоголя, поскольку гипербола относится к особенностям гоголевской поэтики. Вспомним выразительную деталь в описании гостиницы, в которой остановился Чичиков: подушки, набитые «чем-то чрезвычайно похожим на кирпич и булыжник», олицетворяющие сомнительный комфорт гостиницы, в которой остановился Чичиков. Немало гиперболических ситуаций создается во время посещения Чичиковым имения Манилова. В ответ на предложение Чичикова продать ему мертвые души «Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут». В том же духе описана сцена прощания недавних знакомых: «Манилов был совершенно расстроган. Оба приятеля долго жали друг другу руку и долго смотрели молча один другому в глаза, в которых видны были навернувшиеся слезы. Манилов никак не хотел выпустить руки нашего героя и продолжал жать ее так горячо, что тот

уже не знал, как ее выручить». Воссозданные ситуации остаются в пределах реальности, но реакции удивления или умиления явно преувеличены и выходят за рамки правдоподобия.

Преувеличение может быть доведено до фантастических размеров, в этом случае говорят о *гротеске* (франц. grotesque — причудливый), т. е. о своеобразном стиле в искусстве, подчеркивающем искажения норм действительности. Гротескный стиль характерен для прозы М. Е. Салтыкова-Щедрина. Приведем лишь несколько гротескных характеристик градоначальников из «Истории одного города»: «Баклан, Иван Матвеевич, бригадир. Был роста трех аршин и трех вершков и кичился тем, что происходит по прямой линии от Ивана Великого (известная в Москве колокольня). Переломлен пополам во время бури, свирепствовавшей в 1761 году»; «Прыщ, Иван Пантелеич. Оказался с фаршированной головой, в чем и уличен местным предводителем дворянства»; «Брудастый, Дементий Варламович. Назначен был впопыхах и имел в голове некоторое особое устройство, за что и прозван был «Органчиком».

Противоположная гиперболе стилистическая фигура — *литота* (от греч. litotes — простота). О ней можно говорить, когда явно преуменьшаются величина, сила, значение изображаемого. Пример «обратной гиперболы» находим в реплике подхалима Молчалина, расхваливающего в угоду Хлестовой ее собаку: «Ваш шпиц, прелестный шпиц, / Не более наперстка». Некоторые исследователи относят гиперболу и литоту не к стилистическим фигурам, а к тропам.

Завершая рассмотрение изобразительно-выразительных средств языка, подчеркнем, что само по себе использование тропов и стилистических фигур не определяет уровень художественности произведения. Можно обильно насыщать тексты метафорами и синекдохами, эпитетами и сравнениями, проявлять виртуозность в использовании повторов и риторических вопросов, обращений и восклицаний, но так и не создать подлинно великое творение искусства. И, напротив, при минимуме средств художественной выразительности часто создаются совершенные, «живые» творения. Так, Ф. И. Тютчеву удалось в предельно простой по форме миниатюре запечатлеть мысль, пронизанную искренним чувством и исполненную философской глубины:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.

Вопросы и задания

1. Определите, какие виды тропов и какие стилистические фигуры использованы в приведенных строках.

Образец:

«Отговорила роща золотая / Березовым, веселым языком...»
(С. А. Есенин)

Отговорила — глагольная метафора (олицетворение),
березовым, веселым языком — метафорические эпитеты,
роща золотая — метафорический эпитет, инверсия.

1) «Холодной буквой трудно объяснить / Боренье дум...»
(М. Ю. Лермонтов)

2) «Изда-старуха челюстью порога / Жует пахучий мякиш тишины».
(С. А. Есенин)

3) «Тучи, как волосы, встали дыбом / Над дымной, бледной Невой».
(Б. Л. Пастернак)

4) «Здесь Пушкина изгнание началось / И Лермонтова кончилось изгнание».
(А. А. Ахматова)

5) «Ужель меня несчастней нету / И нет виновнее его».
(М. Ю. Лермонтов)

6) «Как труп, бессилён небосклон, / Земля — как уличённый тать».
(Н. С. Гумилев)

7) «Упразднен ум, и мысль осиротела». (Ф. И. Тютчев)

8) «...Душу вытащу, / растопчу, чтоб большая! — / и окровавленную дам как знамя». (В. В. Маяковский)

9) «А ночь! Небесные силы! какая ночь совершается в вышине!
А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей,
так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся!..» (Н. В. Гоголь)

10) «Автоменодоны наши бойки, / Неутомимы наши тройки...»
(А. С. Пушкин)

11) «Ржет дорога в жуткое пространство». (С. А. Есенин)

12) «Между тем вечер был душный и мрачный. К десяти часам надвинулись со всех сторон страшные тучи; ударил гром, и дождь хлынул, как водопад». (Ф. М. Достоевский)

13) «Дубровы пышные, где ваше одеянье? / Где ваши прелести, о холмы и поля...» (Н. И. Гнедич)

14) «Вдоль прохладной дороги, меж лилий, / Однозвучно запели ручьи, / Сладкой песнью меня оглушили, / Взяли душу мою соловьи».
(А. А. Блок)

15) «Заря восточный свой алтарь / Зажгла прозрачными огнями».
(*А. А. Фет*)

16) «Зови надежду — сновиденьем, / Неправду — истиной зови...»
(*М. Ю. Лермонтов*)

17) «Угрюмый дождь скосил глаза». (*В. В. Маяковский*)

18) «Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой велико-
лепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта
пышная картина...» (*Ф. М. Достоевский*)

19) «Но красоты их безобразной / я скоро таинство постиг».
(*М. Ю. Лермонтов*)

20) «Не удалось им на осиновый шест / Водрузить головы моей
парус». (*С. А. Есенин*)

21) «Когда, с угрозами, и слезы на глазах, / Мой проклинаю век,
утраченный в пирах, / Она меня гнала...» (*А. С. Пушкин*)

22) «Воздух дождиком частым сечется. / Посевев, шелудивеет
лед». (*Б. Л. Пастернак*)

23) «Рассудку вопреки, наперекор стихиям». (*А. С. Грибоедов*)

24) «Легкий, легкий ветерок, / Что так сладко, тихо веешь? / Что
играешь, что светлеешь, / Очарованный поток?» (*В. А. Жуковский*)

25) «Толпа — пестрошерстая быстрая кошка — / плыла, изгиба-
ясь, дверями влекома». (*В. В. Маяковский*)

26) «Деревья и кусты смешались в мрачную массу; в двух шагах
ничего не было видно; только беловатой полосой змеились песчаные
дорожки». (*И. А. Гончаров*)

27) «Мой друг! Я видел море зла / И неба мстительного кары».
(*К. Н. Батюшков*)

2. Проанализируйте фрагменты произведений с точки зрения ис-
пользования в них изобразительно-выразительных средств языка.

Он входит, медлит, отступает —

И вдруг упал к ее ногам.

Она... Теперь с их позволения,

Прошу я петербургских дам

Представить ужас пробужденья

Натали Павловны моей...

(*А. С. Пушкин. Граф Нулин*)

...Иль скажет сын,

что сердце у меня обросло мхом,

Что я не знал желаний, что меня

И совесть никогда не грызла, совесть,

Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,

Незванный гость, докучный собеседник,

Займодавец грубый, эта ведьма,

От коей меркнет месяц и могилы
Смушаются и мертвых высылают?..

(А. С. Пушкин. Скупой рыцарь)

Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходявший за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении. Зелеными облаками и неправильными трепетolistными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурею или грозюю, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косою остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица. Хмель, глушивший внизу кусты бузины, рябины и лесного орешника и пробежавший потом по верхушке всего частокола, взбегал наконец вверх и обвивал до половины сломленную березу. Достигнув середины ее, он оттуда свешивался вниз и начинал уже цеплять вершины других дерев или же висел на воздухе, завязавши кольцами свои тонкие цепкие крючья, легко колеблемые воздухом. Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвященное между них углубление, зиявшее, как темная пасть; оно было окинуто тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: бежавшая узкая дорожка, обрушенные перилы, пошатнувшаяся беседка, дуплистый дряхлый ствол ивы, седой чапыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья, и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листья, под один из которых забравшись бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте. В стороне, у самого края сада, несколько высокорослых, не вровень другим, осин подымали огромные вороньи гнезда на трепетные свои вершины. У иных из них отдернутые и не вполне отделенные ветви висели вниз вместе с иссохшими листьями.

(Н. В. Гоголь. Мертвые души)

Рабом рождается человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной чудной слез,
Страдал, рыдал, терпел, исчез.

(*К. Н. Батюшков*. Изречение Мельхиседека)

Славное место эта долина! Со всех сторон горы неприступные, красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар, желтые обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко-высоко золотая бахрома снегов, а внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею.

(*М. Ю. Лермонтов*. Герой нашего времени)

Дума за думой, волна за волной —
Два проявления стихии одной:
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,
Здесь — в заключении, там — на просторе,
Тот же все вечный прибой и отбой,
Тот же все призрак тревожно-пустой.

(*Ф. И. Тютчев*. Волна и дума)

Молочный, густой туман лежал над городом. Свидригайлов пошел по скользкой, грязной деревянной мостовой, по направлению к Малой Неве. Ему мерещились высоко поднявшаяся за ночь вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и, наконец, тот самый куст... С досадой стал он рассматривать дома, чтобы думать о чем-нибудь другом. Ни прохожего, ни извозчика не встречалось по проспекту. Уныло и грязно смотрели ярко-желтые деревянные домики с закрытыми ставнями.

(*Ф. М. Достоевский*. Преступление и наказание)

Скудный луч холодной мерюю
· Сеет свет в сыром лесу.
Я печаль, как птицу серую,
В сердце медленно несу.

(*О. Э. Манделштам*. «Скудный луч холодной мерюю...»)

А если я помру?
Ты слышишь, дедушка?
Помру я?
Ты сядешь или нет в вагон,
Чтобы присутствовать
На свадьбе похорон
И спеть в последнюю
Печаль мне «аллилуйя»?

(С. А. Есенин. Письмо деду)

Я знаю, знаю. Скоро, скоро
Ни по моей, ни чьей вине
Под низким траурным забором
Лежать придется так же мне.

(С. А. Есенин. «Гори, звезда моя, не падай...»)

В моей стране — ни зги, ни лет, ни весен,
Ни дней, ни зорь, ни голубых ночей.
Там круглый год владевает осень,
Там серый свет бессолнечных лучей.

(В. Ф. Ходасевич. В моей стране)

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.

(Б. Л. Пастернак. Определение творчества)

МАТЕРИАЛ ДЛЯ РАБОТЫ ДОМА

1. Проанализируйте изобразительно-выразительные средства, использованные поэтами в приведенных ниже стихотворениях. Напишите соответствующий комментарий к одному из стихотворений.

А. С. Пушкин

ТРИ КЛЮЧА

В степи морской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа:
Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча.
Кастильский ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит.

Последний ключ — холодный ключ забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит.
1827

М. Ю. Лермонтов

МОЛИТВА

Не обвиняй меня, Всесильный,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильный
С ее страстями я люблю;
За то, что редко в душу входит
Живых речей твоих струя;
За то, что в заблужденье бродит
Мой ум далеко от Тебя;
За то, что лава вдохновенья
Клокочет на груди моей;
За то, что дикие волненья
Мрачат стекло моих очей;
За то, что мир земной мне тесен,
К Тебе ж проникнуть я боюсь,
И часто звуком грешных песен
Я, Боже, не Тебе молюсь.
Но угаси сей чудный пламень,
Всесожигающий костер,
Преобрати мне сердце в камень,
Останови голодный взор;
От страшной жажды песнопенья
Пускай, Творец, освобожусь,
Тогда на тесный путь спасенья
К Тебе я снова обращусь.
1830

О. Э. Мандельштам

Мне холодно. Прозрачная весна
В зеленый пух Петрополь одеваает,
Но, как медуза, невская волна
Мне отвращенье легкое внушает.
По набережной северной реки
Автомобилей мчатся светляки,
Летят стрекозы и жуки стальные,
Мерцают звезд булавки золотые,

Но никакие звезды не убьют
Морской воды тяжелый изумруд.
1916

К. Д. Бальмонт

ИНДИЙСКИЙ МОТИВ

Как красный цвет небес, которые не красны,
Как разногласье волн, что меж собой согласны,
Как сны, возникшие в прозрачном свете дня,
Как тени дымные вокруг яркого огня,
Как отсвет раковин, в которых жемчуг дышит,
Как звук, что в слух идет, но сам себя не слышит,
Как на поверхности потока белизна,
Как лотос в воздухе, растущий ото дна, —
Так жизнь с восторгами и блеском заблужденья
Есть сновидение иного сновиденья.

Н. С. Гумилев

Сердце радостно, сердце крылато.
В легкой, маленькой лодке моей
Я скитаюсь по воле зыбей
От восхода весь день до заката
И люблю отражения гор
На поверхности чистых озер.

Прежде тысячи были печалей,
Сердце билось, как загнанный зверь,
И хотело неведомых далей,
И хотело еще... Но теперь
Я люблю отражения гор
На поверхности чистых озер.

ТЕМА 18

Роды литературы. Проза и поэзия. Основы стиховедения

Понятие *литературный род* издавна осознавалось как важнейшая категория поэтики. Обосновывая деление произведений литературы на эпические, лирические и драматические, Аристотель утверждал: «Подражать... можно, рассказы-

вая о событии как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных». По мере развития науки о литературе основания для подобной классификации уточнялись. Была выявлена различная познавательная направленность произведений разных литературных родов (драма нацелена на сам акт художественного высказывания, эпос — на объект, а лирика — на субъект), установлено также тяготение литературных родов к определенным типам речевой организации: в эпическом произведении слово изображает предметный мир, в драматическом оно воспроизводит процесс речевого общения, в лирическом — выражает состояние говорящего.

Важно понимать, что роды литературы могут взаимодействовать друг с другом: одно произведение может соединять в себе свойства двух родов (к примеру, баллада характеризуется как лироэпический жанр). Отметим также, что в произведении, независимо от его родовой принадлежности, можно обнаружить эпическое, драматическое и лирическое начала, при этом их сочетания и пропорции могут быть различны. Так, в сюжетной лирике Н. А. Некрасова ощутимо эпическое и драматическое начала (вспомните известную стихотворную новеллу «В дороге»); лиризмом пронизаны монологи Катерины из пьесы А. Н. Островского «Гроза», а в развернутых диалогах романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» отчетливо проступает драматическое начало.

При анализе произведений с учетом их жанрово-родовой специфики необходимо иметь представление о следующих особенностях каждого из литературных родов.

Эпос (греч. *ēpos* — слово, речь) не ограничивает художника объемом текста. Он волен выбирать между малыми жанровыми формами (басня, сказка, притча, рассказ, новелла и др.) и крупными, к которым относятся эпическая поэма, повесть, роман, эпопея. Эпическое произведение тяготеет к *развернутому сюжету*, который может включать огромное число динамично разворачивающихся событий, как это происходит в романах Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого. Впрочем, нередки случаи, когда эпическое произведение не столь насыщено событиями, например, в романах А. И. Гончарова ход событий замедляется авторскими рассуждениями, характеристиками, описаниями.

Эпос предоставляет писателю *весь набор художественных изобразительных средств*: повествование о событиях, диалоги и монологи персонажей (в том числе и внутренние), описание облика человека, природы, интерьера, вещи; прямые характеристики персонажей, философские, публицистические, лирические отступления и проч. Эпос позволяет автору проявить максимальную *свободу в развертывании действия* в пространстве и времени (в отличие от драмы, скованной условиями сцены). Этот род литературы дает возможность художнику, по выражению Аристотеля, рассказывать о событиях как «о чем-то отдельном от себя», как о том, что произошло ранее и теперь вспоминается повествователем, обладающим абсолютным знанием о происшедшем.

Повествователю ведомы все обстоятельства и мотивы поступков персонажей, ему открыты сознание и подсознание героя. Сам же повествователь часто воспринимается как фигура условная: в тексте, как правило, нет сведений о его судьбе и взаимоотношениях с персонажами. Выступая в роли свидетеля и истолкователя событий, повествователь в эпосе предстает посредником между изображенным и читателем, который не только следит за ходом событий и вглядывается в образы героев, но и стремится понять тот угол зрения на изображенную картину, который задает повествователь, вольно или невольно проявляющий себя как личность с определенным мировоззрением. *Преобладание авторской речи над прямой речью* персонажей рассматривается как важный признак эпоса, который тем не менее не является универсальной закономерностью. В эпическом произведении авторская речь порой сводится к минимуму: повествователь может быть заменен рассказчиком (таковы Гринев из пушкинской «Капитанской дочки» и Иван Васильевич из рассказа Л. Н. Толстого «После бала»), диалоги и монологи героев могут усиливать драматическое начало эпического произведения.

Сравнивая эпос и *драму* (греч. drama — действие), В. Г. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» утверждал: «В эпосе господствует событие, в драме — человек. Герой эпоса — происшествие; герой драмы — личность человеческая. <...> Человек есть герой драмы, и не событие владычествует в ней над человеком, но человек владычествует над событием...»

Современное литературоведение выделяет несколько главных родовых признаков драмы. Важной особенностью

драмы является ее *принадлежность одновременно театру и литературе*. Изначально драма создавалась для сценического воплощения в театре, однако она может восприниматься и в чтении. (При этом читательская и сценическая судьбы пьесы могут быть разными: одни пьесы составляют театральный репертуар, другие оказываются трудны для театральной постановки, но не исчезают из сферы читательского внимания.) При постановке пьесы на театральной сцене используется разнообразная сценическая техника (декорации, костюмы, освещение, звуковой фон), разрабатываются мизансцены и конкретные роли с продумыванием каждой интонации и жеста актера. Таким образом, пьеса может иметь самые разные сценические интерпретации в зависимости от своеобразия прочтения драмы режиссерами и актерами. При сценическом воплощении пьесы драма получает уникальные возможности передачи состояния героя через жест и мимику актера, компенсируя отсутствие повествовательного слова, ограниченную возможность комментария тех или иных оттенков переживаний героя.

Одним из основных родовых признаков драмы является *отсутствие развернутого повествовательно-описательного изображения* (авторские оценки могут проступать лишь в списке действующих лиц и в ремарках). В числе других особенностей драматического рода следует назвать *напряженный конфликт*, связанный с острой проблематикой, прямым противоборством героев, а также *динамичный сюжет*, который, как правило, строится вокруг единого внешнего события. (Это характерно для драматургии Д. И. Фонвизина, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, И. С. Тургенева и др., однако в пьесах А. П. Чехова одновременно могут развиваться несколько равноправных сюжетных линий.)

К композиционным особенностям драмы относится ее *членение на сценические эпизоды* (как правило, они объединяются в несколько действий, или актов), в них изображается так называемое реальное время. Особая роль в структуре художественной речи драмы принадлежит *монологам и диалогам*, в которых герои активно раскрывают себя и через которые воссоздается картина действительности. Закон драматического искусства требует от персонажа обязательного высказывания, очевидного выражения мыслей и чувств, что определяет условность драматических образов. Подчеркивая эту особенность, А. С. Пушкин отметил: «Из всех родов сочи-

нений самые неправдоподобные сочинения драматические». Высказывания персонажей драмы обращены как к другим героям пьесы (иногда к себе), так и к зрителям. Наличие этих двух адресатов речи является специфичным для драмы и определяет особую энергию языка драмы. При господстве диалога в драму включаются и монологи персонажей, которые восстанавливают ход событий, разворачивают предыстории героев, усиливают психологизм и драматизм пьесы, передавая скрытые переживания действующих лиц (этим монолог близок лирическим произведениям).

Свои отличительные родовые признаки есть и у *лирики* (от *греч.* *lyra* — музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись стихи и песни). По мысли В. Г. Белинского, для лирики «предмет не имеет цены сам по себе, но все зависит от того, какое значение дает ему субъект», «это царство субъективности, это мир внутренний». Словно бы вторя мысли критика, замечательный поэт серебряного века А. А. Блок заметил: «Лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат жизни <...> в лирике закрепляются переживания души». Выражая *субъективное мировосприятие*, погружаясь в эмоциональную сферу личности, запечатлевая чувства, задушевные раздумья человека, поэт в большей степени сосредоточивает внимание на *изображении переживаний в настоящий момент*.

В лирическом произведении главным оказывается то лицо, которое воспринимает действительность и выражает свое к ней отношение, т. е. *лирический герой*. Содержание и границы понятия «лирический герой» спорны, но понятие это необходимо, так как для постижения глубинного смысла стихотворения важно учитывать то сознание, через призму которого дается та или иная картина жизни. Психологизм лирики сопряжен с характером лирического героя, который раскрывается через внутреннее эмоциональное состояние, особенности картины мира, данной через его восприятие часто в форме исповеди, лирического дневника. При анализе стихотворения необходимо увидеть, как соотносены лирический герой и автор. Эти отношения могут быть различными. Лирический герой может выступать поэтическим «двойником» автора. В этом случае можно говорить о *лирическом «я»* как о способе передачи авторского сознания. Примером может служить пушкинская миниатюра 1833 г.:

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б — наслажденье
Вкушать в неведомой тиши:
Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал —
И все бы слушал этот лепет,
Все б эти ножки целовал...

Применительно к этому стихотворению справедливым будет замечание Аристотеля, утверждавшего, что в лирике «автор остается самим собой и не меняется». Однако понятие «лирический герой» актуально не для любого стихотворения. О лирическом герое трудно говорить, если художественной задачей стихотворения является постановка философской проблемы, а не изображение состояния души человека. Также неуместно использование этого понятия, если в стихотворении мир предстает сквозь призму вымышленного «я». В этом случае следует говорить не о лирическом герое, а о *лирическом субъекте*, который порожден авторской фантазией и является способом раскрытия чужого сознания. В качестве примера приведем первые строки стихотворения А. А. Ахматовой: «Муж хлестал меня узорчатым, / Вдвое сложенным ремнем».

Одна из тайн эмоционального воздействия лирики заключается в том, что читатель узнает собственный внутренний опыт в смене впечатлений, настроений, которые рождает *лирический сюжет*. В отличие от эпоса и драмы, лирика не стремится к опоре на развитый сюжет (изображение событий в их последовательности переводит произведение в лироэпический жанр). В лирике важным оказывается не само событие, а то впечатление, которое оно вызвало в душе человека. Мимолетное воспоминание или случайный эпизод, созерцание природы или философское раздумье дают импульс к лирическому переживанию, создавая основу лирического сюжета, который порой трудноуловим, а зачастую полностью выведен в подтекст. Так, едва намечен лирический сюжет миниатюры Ф. И. Тютчева:

Песок сыпучий по колени...
Мы едем — поздно — меркнет день,
И сосен, по дороге, тени
Уже в одну слились тень.

Черней и чаще бор глубокий —
Какие грустные места!
Ночь хмурая, как зверь стоокий,
Глядит из каждого куста!
Октябрь 1830

Сюжетная основа стихотворения сведена к мотиву дороги: нет направления движения, неясно, кто скрывается за местоимением «мы», почему в сознании созерцателя нарастает чувство напряженной тоски. Эта неопределенность и составляет внутреннее изящество поэтической зарисовки, которая завораживает своей тайной грустью, пленяет мрачной красотой наступающей ночи. Отметим, что для стихотворного произведения характерно повышенное смысловое значение каждого слова, которое играет в тексте разными гранями смысла, обретая особый эмоциональный вес, включает различные ассоциации. Вновь обратившись к тютчевскому стихотворению, почувствуем сближение образов («песка сыпучего» и слившихся теней сосен), ощутим оригинальность и точность эпитета «бор глубокий», представим «хмурую» ночь, кажущуюся «стоокиим» зверем.

Помимо деления литературы на три основных рода, существует деление по типу организации художественной речи: *проза* и *поэзия*. Главным отличием является особый ритм поэтического текста, который создается отчетливым делением на соизмеримые отрезки, не совпадающие с синтаксическим членением. Впрочем, Н. С. Гумилев верно заметил: «Я думаю, невозможно найти точной границы между прозой и поэзией, как не найдем ее между растениями и минералами, животными и растениями. Однако существование гибридных особей не уничтожает чистого типа». Существуют *промежуточные формы* между поэзией и прозой: *стихотворения в прозе*, *ритмическая проза*. Взаимопроникновение поэзии и прозы создает *лирическую прозу*, порождает *лироэпические жанры* (баллада, поэма и др.). Все три рода литературы могут являть себя как в прозе, так и в поэзии (например, пушкинский роман в стихах «Евгений Онегин», «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева, стихотворная пьеса А. С. Грибоедова «Горе от ума», эпическая поэма в стихах Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»). Однако драма и эпос реализуют себя, как правило, в прозе. В поэтическую форму чаще облачают произведения лирики, что в бытовой речи позволяет использовать слово «поэзия»

как синоним понятия «лирика», а под прозой подразумевать, прежде всего, драму и эпические произведения. Не случайно лирическое переживание находит свое воплощение преимущественно в стихотворной форме: она увеличивает емкость лирического содержания за счет интонационно-мелодической оформленности текста, создающейся при помощи метра, рифмы, аллитераций, ассонансов, лейтмотивов и др.

Существует особый отдел поэтики — стиховедение, который изучает принципы ритмической организации стихотворного текста, формы строения стиха, системы стихосложения, закономерности композиции стиха, типы поэтической интонации и т. п. Законы гармонии стиха формулируют не только ученые, но и сами поэты. В. В. Маяковский, убежденный во всемогуществе сознательной воли художника, написал статью с примечательным названием «Как делать стихи?». В ней, в частности, он дает своеобразную инструкцию по использованию приема звукописи: «Переборщенность созвучий аллитераций и т. п. через минуту чтения создает впечатление пресыщенности. ...Дозировать аллитерацию надо до чрезвычайности осторожно и по возможности не выпирающими наружу повторами. Пример ясной аллитерации в моем есенинском стихе: «Где он, бронзы звон или гранита грань...» На ином понимании законов творчества настаивала М. И. Цветаева, которая в свойственной ей парадоксальной форме выражала свое поэтическое кредо: «Не надо работать над стихами, надо чтоб стих над тобой (в тебе) работал». И действительно, аллитерации и ассонансы, музыкальные созвучия и многое другое возникают порой непреднамеренно: при передаче особого состояния, напора чувств рождаются дополнительные возможности языка. Может быть, поэтому Е. А. Баратынский воспел рифму как нечто отдельное от воли поэта:

Среди безжизненного сна,
Средь гробового хлада света
Своею ласкою поэта
Ты, рифма! радуешь одна.
Подобно голубю ковчега,
Одна ему, с родного берега,
Живую ветвь приносишь ты;
Одна с божественным порывом
Миришь его твоим отзывом
И признаешь его мечты!

Вопросы и задания

1. Докажите, что в монологе Чацкого (д. IV, явл. 3) присутствует лирическое начало.

Ну вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли:
Чего я ждал? что думал здесь найти?
Где прелесть эта встреч? участие в ком живое?
Крик! радость! обнялись! — Пустое.
В повозке так-то на пути
Необозримою равниной, сидя праздно,
Все что-то видно впереди —
Светло, синё, разнообразно;
И едешь час, и два, день целый. В резвó
Домчались к отдыху. Ночлег: куда ни взглянешь,
Все та же гладь, и степь, и пусто, и мертво...
Досадно, мочи нет, чем больше думать станешь.

2. Проанализируйте миниатюру И. С. Тургенева с точки зрения жанрово-родовой специфики.

«КАК ХОРОШИ, КАК СВЕЖИ БЫЛИ РОЗЫ...»

Где-то, когда-то, давно-давно тому назад, я прочел одно стихотворение. Оно скоро позабылось мною... но первый стих остался у меня в памяти:

Как хороши, как свежи были розы...

Теперь зима; мороз запушил стекла окон; в темной комнате горит одна свеча. Я сижу, забившись в угол; а в голове все звенит да звенит:

Как хороши, как свежи были розы...

И вижу я себя перед низким окном загородного русского дома. Летний вечер тихо тает и переходит в ночь, в теплом воздухе пахнет резедой и липой; а на окне, опершись на выпрямленную руку и склонив голову к плечу, сидит девушка — и безмолвно и пристально смотрит на небо, как бы выжидая появления первых звезд. Как простодушно-вдохновенны задумчивые глаза, как трогательно-невинны раскрытые, вопрошающие губы, как ровно дышит еще не вполне расцветшая, еще ничем не взволнованная грудь, как чист и нежен облик юного лица! Я не дерзаю заговорить с нею, — но как она мне дорога, как бьется мое сердце!

Как хороши, как свежи были розы...

А в комнате все темней да темней... Нагоревшая свеча трещит, беглые тени колеблются на низком потолке, мороз скрипит и злится за стеною — и чудится скучный, старческий шепот...

Как хороши, как свежи были розы...

Встают передо мною другие образы... Слышится веселый шум семейной, деревенской жизни. Две русые головки, прислонясь друг к дружке, бойко смотрят на меня своими светлыми глазками, алые щеки трепещут сдержанным смехом, руки ласково сплелись, вперебивку звучат молодые, добрые голоса; а немного подальше, в глубине уютной комнаты, другие, тоже молодые руки бегают, путаясь пальцами, по клавишам старенького пианино — и ланнеровский вальс не может заглушить воркотню патриархального самовара...

Как хороши, как свежи были розы...

Свеча меркнет и гаснет... Кто это кашляет там так хрипло и глухо? Свернувшись в калачик, жметя и вздрагивает у ног моих старый пес, мой единственный товарищ... Мне холодно... Я зябну... и все они умерли... умерли...

Как хороши, как свежи были розы...

Сентябрь, 1879

Материал для работы дома

1. Проанализируйте стихотворения А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. К. Толстого с учетом перечисленных ниже аспектов анализа лирического произведения¹.

- 1) Историко-биографический материал.
- 2) Место стихотворения в творчестве поэта.
- 3) Ведущая тема.
- 4) Лирический сюжет.
- 5) Проблемы.
- 6) Композиция.
- 7) Лирический герой.

¹ Предложенная последовательность разбора стихотворения условна, хотя и обладает определенной логикой. Создание исследовательского текста о стихотворении можно начинать с любого пункта плана: подсказку надо искать в самом стихотворении.

- 8) Преобладающее настроение, его изменение.
- 9) Жанр.
- 10) Строфа.
- 11) Основные образы.
- 12) Лексика.
- 13) Изобразительные средства иносказания (метафора, метонимия, эпитет, сравнение, аллегория, символ).
- 14) Поэтический синтаксис (обращения, восклицания, риторические вопросы, инверсии).
- 15) Звукопись (аллитерация, ассонанс).
- 16) Размер (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест).
- 17) Ритм и рифма. Способы рифмовки.

А. С. Пушкин

К ***

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волнениям любви безумно предаваться;
Спокойствие мое я строго берегу
И сердцу не даю пылать и забываться;
Нет, полно мне любить; но почему ж порой
Не погружуся я в минутное мечтанье,
Когда нечаянно пройдет передо мной
Младое, чистое, небесное созданье,
Пройдет и скроется?.. Ужель не можно мне,
Любуясь девою в печальном сладострастье,
Глазами следовать за ней и в тишине
Благословлять ее на радость и на счастье,
И сердцем ей желать все блага жизни сей,
Веселый мир души, беспечные досуги,
Всё — даже счастье того, кто избран ей,
Кто милой деве даст название супруги.
1833

Ф. И. Тютчев

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...

Час тоски невыразимой!..
Всё во мне, и я во всем...

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства — мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!
1836

А. А. Фет

* * *

Лесом мы шли по тропинке единственной
В поздний и сумрачный час.
Я посмотрел: запад с дрожью таинственной
Гас.

Что-то хотелось сказать на прощание, —
Сердца не понял никто;
Что же сказать про его обмирание?
Что?

Думы ли реют тревожно-несвязные,
Плачет ли сердце в груди, —
Скоро повысыплют звезды алмазные,
Жди!

1858

А. К. Толстой

* * *

В часы одинокие ночи
Люблю я, усталый, прилечь —
Я вижу печальные очи,
Я слышу веселую речь;

И грустно я так засыпаю,
И в грезах неведомых сплю...
Люблю ли тебя — я не знаю,
Но кажется мне, что люблю!
1851

Итоги курса

На протяжении всего курса мы говорили о писательском мастерстве и законах творчества, о загадке вдохновения и природе искусства, о воплощенных в литературе замыслах и области невыразимого... Совсем еще юный Лермонтов в стихотворении «1831-го июня 11 дня» восклицает: «...Мысль сильна, / Когда размером слов не стеснена, / Когда свободна, как игра детей, / Как арфы звук в молчании ночей!» Тесноту словесных рамок может преодолеть только подлинный художник, ибо он причастен тайне художественного видения жизни. Именно об этом таинстве сокровенного размышлял С. А. Есенин в статье «Отчее слово»: «В мире важен беззначный язык, потому что у прозревших слово есть постижение огня над ним. <...> Слово, прорывающее под покрывку нашего разума, беззначно. Оно не вписывается в строку, не опускается под тире, оно невидимо присутствует. Уму, не сгибающему себя в дугу, надо учиться понимать это присутствие, ибо ворота в его рай узки, как игольное ушко, только совершенные могут легко пройти в них. Но тот, кому нужен подвиг, сдерет с себя четыре кожи и только тогда попадет под тень «словесного дерева».

Итак, настоящий писатель — это человек, обладающий, по выражению А. С. Пушкина, «чувством соразмерности и сообразности». Он призван к духовному подвигу и обречен на муки творчества. Еще Гораций заметил, что поэту «не прощают посредственность»: «Поэзия, быв рождена к наслаждению духа, / Чуть с совершенства сойдет, упадет на низкую степень!» Однако как отличить избранного творца от самозванца, подлинное искусство от его суррогата, совершенное произведение от фальшивки? Мыслители разных эпох формулировали общие критерии оценки художественных произведений: полнота и неизбыточность, красота и целостность, уникальность и оригинальность. Так, немецкий философ И. Кант утверждал: «Прекрасное искусство есть такое искусство, которое одновременно представляется нам природой». Но любые критерии будут бесполезны, если читатель лишен эстетического чутья, не обладает развитым вкусом, не умеет определять меру художественного. Обращаясь к этой проблеме, Л. Н. Толстой писал: «Чтобы быть принятым в число моих избранных читателей, я требую очень не-

много... И главное, чтобы вы были человеком понимающим, одним из тех людей, с которыми, когда познакомишься, видишь, что не нужно толковать свои чувства и свое направление, а видишь, что он понимает меня, что всякий звук в моей душе отзовется в его».

Говоря о таланте читателя, вновь прислушаемся к голосу философа И. И. Ильина. В статье «Что такое искусство» мыслитель утверждает, что подлинная гармония творчества слагается из двух компонентов: «...Искусство есть служение и радость. Служение художника, который его творит и создает для того, чтобы вовлечь и нас в сослужение с собою. Радость художника, создающего и, вот, создавшего в своем произведении новый способ жизни, и подарившего нам, созерцающим, эту незаслуженную радость...» Радость, по мнению Ильина, доступна далеко не каждому, стремящемуся испытать ее. Открыть в себе способность воспринимать искусство через призму радости — непростая задача. Трудность ее заключается не только в личностной ориентированности отдельного читателя, но и в общих негативных тенденциях в области искусства XX столетия: «Современное человечество в искусстве потешается, хихикает и рычит. Ему нужны игрища и зрелища, а не духовная радость». Ильин пишет, что ощущение «радости» как вершинного проявления искусства рождается из «страдания и одоления», но современное человечество ищет легкий путь к удовольствию, «жаждет эффекта, занимательности и возбуждения; оно ищет шума, треска, дребезга и нервной щеколки», оно стремится видеть в искусстве более форму, нежели ее духовную сущность, его «главное и таинственное содержание». Так рождаются потребители псевдоискусства, которое «вышвыривает на рынок все новые *выверты* и рассудочные *выдумки*, слепленные из *обломков материала* и из *душевного хаоса* по принципу *вседозволенности*». Так проявляются «болезни нашего века»: «Люди внимают искусству духовно глухим ухом и созерцают искусство духовно слепым глазом». Говоря о творчестве «на потребу», которым отравлен современный писатель, выдумывающий «новое искусство из утомленной души», философ задается вопросом: «Кто помышляет ныне о прекрасном, о пении из глубины, о целомудренном вдохновении, о великих видениях? Где есть ныне место для радости?» По мнению Ильина, подлинная радость, которую способно вызывать искусство, исходит из духовной глубины, «дострадавшейся до одоления и озарения». Ильин завершает свое рас-

суждение о природе «подлинной» радости утверждением ее неземного, божественного происхождения: «Радость есть духовное состояние, она от неба и Божества». Не об этом ли замечательное стихотворение Е. А. Баратынского?

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей
1843

Темы творческих работ

- ♦ Сопоставительный анализ рассказов А. П. Чехова «Пари» и И. А. Бунина «Книга».
- ♦ Сопоставительный анализ рассказов Л. Н. Толстого «Чем люди живы» и Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека».
- ♦ «У каждого поэта есть свой общий тон красок, свой ларец слов и образов». (С. А. Есенин) (Анализ художественного своеобразия любого, не изученного в рамках курса произведения.)
- ♦ Обращенность художественной литературы к вечным темам. (На примере 3—4 произведений, рассмотренных в курсе.)
- ♦ «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей...» (А. С. Пушкин) (Анализ любого эпического произведения.)
- ♦ Идеино-художественное своеобразие художественного произведения. (По выбору учащегося.)¹

План анализа идейно-художественного своеобразия произведения²

I. Сведения о писателе, помогающие глубже понять художественное произведение (мировоззрение, взгляды на вопросы эстетики, особенности творческого метода, связь с литературными направлениями

¹ Произведение можно выбрать не только из числа приведенных текстов в данной главе пособия.

² План носит условный характер, он лишь указывает на определенные аспекты анализа, ракурс рассмотрения произведения. Логику анализа определяет исследователь текста.

и течениями эпохи, важные биографические подробности, отношение писателя к анализируемому произведению и др.).

II. Особенности сюжета, характер отбора жизненных явлений, положенных в его основу.

III. Тематика и проблематика произведения. Комплекс идей, заложенных в произведении. Особенности пафоса.

IV. Жанровое своеобразие.

V. Авторская позиция.

VI. Система персонажей.

VII. Образы главных и второстепенных героев.

VIII. Композиционные особенности.

IX. Своеобразие художественного времени и пространства.

X. Художественная деталь.

XI. Язык. Стилистическая окрашенность. Изобразительно-выразительные средства воплощения замысла художника.

XII. Смысл названия.

XIII. Место произведения в творчестве писателя.

Рекомендуемые художественные тексты для самостоятельного анализа

И. С. Тургенев. Насекомое.

А. П. Чехов. Шуточка.

И. А. Бунин. Холодная осень.

Л. Н. Андреев. Бен-Товит.

А. С. Пушкин. Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы.

К. Н. Батюшков. Мой гений.

М. Ю. Лермонтов. Пан.

А. К. Толстой. «Не ветер, вея с высоты...»

Ф. И. Тютчев. Последняя любовь.

И. Ф. Анненский. «Лишь тому, чей покой таим...».

О. Э. Мандельштам. «Отчего душа так певуча...»

В. Ф. Ходасевич. 2-го Ноября.

Содержание

	Дорогие друзья!	3
Тема 1.	Введение. Художественное произведение как эстетический объект	4
Тема 2.	Поэтика как одна из старейших дисциплин литературоведения	15
Тема 3.	Природа искусства как исходная категория поэтики	21
Тема 4.	Вопрос о назначении искусства.	31
Тема 5.	Структурная организация художественного текста. Форма и содержание художественного произведения	49
Тема 6.	Герменевтика. Интерпретация художественного произведения	65
Тема 7.	Автор в художественном произведении	92
Тема 8.	Сюжет художественного произведения	121
Тема 9.	Композиция художественного произведения	141
Тема 10.	Роль и место конфликта в поэтике произведения	174
Тема 11.	Художественный образ	186
Тема 12.	Образ человека в литературе и аспекты его анализа	194
Тема 13.	Пейзаж и его функции в произведении	216
Тема 14.	Функция портрета в художественном произведении	226
Тема 15.	Художественная деталь. Символ. Подробность текста . . .	241
Тема 16.	Стиль	258
Тема 17.	Средства выразительности в языке. Стилистические фигуры и тропы	269
Тема 18.	Роды литературы. Проза и поэзия. Основы стиховедения	286
Тема 19.	Итоги курса	298

Учебное издание

Серия «Элективные курсы»

Зинина Елена Андреевна

**ОСНОВЫ ПОЭТИКИ:
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА АНАЛИЗА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

10—11 классы

Учебное пособие

Зав. редакцией *Е. В. Ермакова*

Редактор *Е. В. Ермакова*

Художественный редактор *М. О. Орлова*

Технический редактор *С. А. Толмачева*

Компьютерная верстка *Л. Ю. Рузина*

Корректор *И. А. Никанорова*

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.24.953.Д.006499.07.06 от 26.07.2006.

Подписано к печати 07.11.06. Формат 60×90^{1/16}.
Бумага типографская. Гарнитура «Школьная». Печать офсетная.
Усл. печ. л. 19,0. Тираж 3000 экз. Заказ № 5587.
ООО «Дрофа». 127018, Москва, Суцеский вал, 49.

**Предложения и замечания по содержанию и оформлению
книги просим направлять в редакцию общего образования
издательства «Дрофа»: 127018, Москва, а/я 79.**

Тел.: (495) 795-05-41. E-mail: chief@drofa.ru

**По вопросам приобретения продукции
издательства «Дрофа» обращаться по адресу:**

127018, Москва, Суцеский вал, 49.

Тел.: (495) 795-05-50, 795-05-51. Факс: (495) 795-05-52.

Торговый дом «Школьник».

109172, Москва, Малые Каменщики, д. 6, стр. 1А.

Тел.: (495) 911-70-24, 912-15-16, 912-45-76.

Сеть магазинов «Переплетные птицы».

Тел.: (495) 912-45-76.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.



ПРОФИЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ

**Учебное пособие
поможет школьнику:**

- научиться анализировать художественный текст на примере классических произведений;

- интерпретировать литературное произведение;

- развить речевые навыки;

- углубить представление о литературоведении как науке;

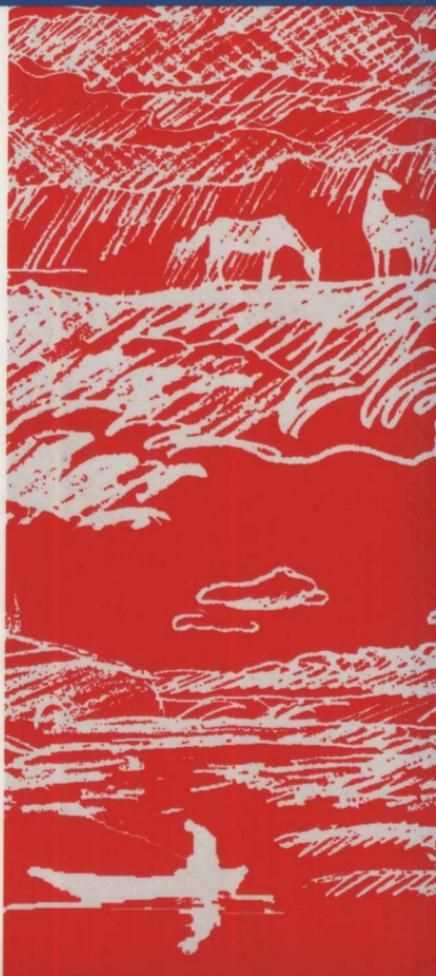
- определить свои читательские предпочтения;

- расширить культурный кругозор.

ISBN 978-5-358-01997-3



9 785358 019973



ЛЕКТИВНЫЕ КУРСЫ



Д р о ф а