МОУ СОШ №168

с УИП ХЭЦ

РЕФЕРАТ

на тему:

**Роль художественной детали в произведениях русской литературы 19 века**

Выполнила: ученица 11 класса «А» Томашевская В. Д

Проверила: учитель словесности, преподаватель высшей категории

Грязнова М. А.

Новосибирск, 2008г

**Содержание**

Введение

1. Художественная деталь в русской литературе 19 века
2. Некрасов

2.1 Приемы раскрытия образа Матрены Тимофеевны

2.2 «Извозчик» Некрасова

2.3 Лирика Некрасова. Поэзия и проза

4. Роль художественной детали в произведении И.С. Тургенева «Отцы и дети»

5. Предметный мир в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»

6. Л.Н.Толстой

6.1. Ирония и сатира в романе-эпопее «Война и мир»

6.2 О художественном мастерстве Л. Н. Толстого

7. А.П. Чехов

7.1 Диалоги А. П. Чехова

7.2 Цветовая деталь у Чехова

Вывод

Список литературы

**Введение**

Актуальность исследования определяется тем, что в произведения русских писателей интересным является не только лексические особенности и стиль текста, но и определенные детали, которые придают произведению особый характер и несут за собой определенный смысл. Детали в произведении указывают на какую-либо черту героя или его поведения, так как писатели учат нас не просто анализировать жизнь, но и через деталь познавать психику человека. Поэтому я решила подробнее рассмотреть детали в произведениях русских писателей 19 века и определить, какую особенность они выражают, и какую роль играют в произведении.

Так же я в одной из глав своей работы планирую рассмотреть лексические средства, при помощи которых создается индивидуальная характеристика действующих лиц и распределяется авторское отношение к героям.

Объектом исследования являются тексты русских писателей 19 века.

В своей работе я не претендую на глобальное открытие и глубокое изучение, но для меня является важным понять и раскрыть роль детали в произведениях.

Так же для меня является интересным, определить соотношение между описанием обстановки и интерьера комнаты или жилища героя и его личными качествами и судьбой.

**1. Художественная деталь**

Художественная деталь - изобразительная и выразительная подробность, несущая определенную эмоциональную и содержательную нагрузку, одно из средств создания автором картины природы, предмета, характера, интерьера, портрета и т.д.

В произведении большого художника нет ничего случайного. Каждое слово, каждая подробность, деталь необходимы для наиболее полного и точного выражения мысли и чувства.

Всем известно, как одна небольшая художественная деталь может преобразить литературное (и не только литературное) произведение, придать ему особое обаяние.

Входят в реальность нашего времени такие детали, как “осетрина второй свежести” Булгакова, диван и халат Обломова у Гончарова, бутылочное горлышко под луной у Чехова.

**2. Н. А. Некрасов**

Николай Алексеевич Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо» в главе «Крестьянка» от изображения массовых сцен и эпизодических фигур отдельных крестьян делает следующий шаг: рассказывает о судьбе и развитии как личности крестьянки-труженицы на протяжении всей ее жизни. Более того: в главе раскрывается жизнь русского крестьянина на протяжении ста лет. Об этом свидетельствуют детали. Кончается лето (очевидно лето 1863 года, если ориентироваться на главу «Помещик»). Правдоискатели встречают Матрену Тимофеевну – крестьянку «лет тридцати осьми». Значит, она родилась, примерно, в середине двадцатых годов. Сколько ей было лет, когда она выходила замуж, мы не знаем, но опять-таки без большой ошибки можем сказать: 17-18 лет. Её первенец – Демушка – погиб из-за недосмотра старого Савелия где-то в середине 40-х годов ХIX столетия. «А старику Савелию сто лет»- было, когда случилось несчастье с Демушкой. Значит, Савелий родился где-то в середине 40-х годов XVIII века, а все, что произошло с ним, с корежскими крестьянами и с помещиком Шалашниковым, с немцем-управляющим, относится к 60-70-м годам XVIII столетия, то есть ко времени пугачевщины, отзвуки которой, несомненно, отразилась в действиях Савелия и его товарищей.

Как видите, внимание к деталям позволяет сделать серьезные выводы о том, что по широте изображения жизни глава «Крестьянка» не имеет себе равных в русской литературе XIX века.

**2.1 Приемы раскрытия образа Матрены Тимофеевны**

Судьба простой русской женщины хорошо показана в поэме «Кому на Руси жить хорошо» на примере крестьянки Матрены Тимофеевны. Это:

Осанистая женщина,

Широкая и плотная

Лет тридцати оьми.

Красива: волос с проседью,

Глаза большие, строгие,

Ресницы богатейшие,

Сурова и смугла.

Благодаря песням образ получился подлинно русский. Песенный язык мы замечаем у Матрены Тимофеевны, когда она вспоминает умерших родителей:

Громко кликала я матушку,

Отзывались ветры буйные,

Откликались горы дальние,

А родная не пришла!

Русской крестьянке свойственны причитания, потому что иначе излить свое горе она не может:

Металась и кричала я:

Злодеи! палачи!

Падите, мои слезаньки,

Не на землю, не на воду,

Падите прямо на сердце

Злодею моему!

(Отрицательный параллелизм, типичный для народных песен и причитаний).

Так говорит она, видя надругательство над телом мертвого сына. Лиризм причитаний усиливается и параллелизмами, эпитетами, выражающими силу материнской любви.

Для полноты раскрытия образа автор использует поговорки, пословицы. Так, показывая девушек, он говорит: «Толпа без красных девушек, что рожь без васильков». Муж, уезжая, советовал Матрене: «Не плюй на раскаленное железо – зашипит».

Речь Матрены Тимофеевны богата меткими постоянными и непостоянными эпитетами. Образно описывает она внешность своего первого сына Демушки:

Краса взята у солнышка,

У снегу белизна,

У маку губы алые,

Бровь черная у соболя,

У сокола глаза!..

Богата ее речь и тогда, когда понапрасну зовет она своего родителя. Но не придет к ней батюшка, её «великая оборонушка», рано он умер от непосильных трудов и мужицкого горя. В ее выражениях о горести жизни ясно чувствуются народные, фольклорные мотивы:

Кабы знали вы, да ведали,

На кого вы дочь покинули,

Что без вас я выношу?

Затем идет такое равнение:

Ночь слезами обливаюся,

День- как травка пристилаюся.

Эта необыкновенная женщина и горюет-то особенно, не на показ, а скрытно:

Я пошла на речку быструю,

Избрала я место тихое

У ракитова куста.

Села я на серый камушек,

Подперла рукой головушку,

Зарыдала, сирота!

В ловах Матренушки встречаются и просторечия:

Мне счастье в девках выпало,

Так к делу приобвыкла я,-

говорит она. Часто встречаются синонимы ( «любить-голубить некому»; «путь-дороженька» и др.).

До Некрасова никто так глубоко и правдиво не изображал простую русскую женщину-крестьянку.

**2.2 "Извозчик" Некрасова**

Ориентируя поэзию на прозу, вводя русский бытовой материал в стих, Некрасов сталкивается с вопросом о *фабуле*; ему нужна новая фабула - и ищет он ее не у прежних поэтов, а у прозаиков.

С этой точки зрения любопытно стихотворение его "Извозчик" (1848). Первая главка показывает, насколько Некрасов отправляется от старого балладного стиха, - здесь перед нами пародия (довольно явная) на "Рыцаря Тогенбурга" Жуковского (пародия была у Некрасова именно средством ввода в поэзию русского бытового материала). Она служит завязкой в фабуле. Вторая главка - рассказ об удавившемся извозчике. В 1864 г. Б. Эдельсон назвал это стихотворение "неловким переложением в стихи старинного анекдота об удавившемся извозчике", но реальных указаний на этот анекдот не дал.

Между тем Некрасов использовал в этом стихотворении совершенно определенный материал. В альманахе "Денница" на 1830 г. помещен очерк Погодина "Психологическое явление", где "анекдот об удавившемся извозчике" разработан в тех же чертах, что и у Некрасова. Купец оставляет в санях тридцать тысяч рублей, увязанные в старые сапоги, затем находит извозчика, просит ему показать сани и находит свои деньги нетронутыми. Он считает их перед извозчиком и дарит ему на чай сто рублей. "И извозчик в барышах: даром получил он сто рублей.

Верно он очень обрадовался такой нечаянной находке?

На другой день поутру он - *удавился*"

Очерк Погодина близок к рассказам Даля и предсказывает уже "физиологические очерки" натуральной школы. В нем рассыпано много бытовых подробностей, частью сохраненных у Некрасова. Стиль его гораздо проще, нежели нарочито вульгаризованный стиль некрасовской пьесы. Любопытна одна подробность. Некрасовский купец забывает в санях серебро, и эта деталь подчеркнута автором:

Серебро-то не бумажки,

Нет *приметы*, брат.

Здесь Некрасов исправляет одну не совсем оправданную в бытовом отношении деталь у Погодина. Погодинский купец забывает в санях ассигнации, "новенькие, с иголочки", - а ассигнации могли быть найдены "по приметам". Эта деталь характерна для разницы между ранним, робким "натурализмом" Погодина и острым интересом Некрасова к бытовым деталям.

**2.3 Лирика Некрасова**. **Поэзия и проза**

В автобиографических заметках Некрасов характеризует происшедший в его поэтической работе перелом как «поворот к правде». Однако было бы неверно истолковать это слишком узко — только как обращение к новому непривычному «материалу» действительности (новая тематика, новые сюжеты, новые герои) . Это — утверждение новой позиции, выработка нового метода, установление новых отношений с читателем.

Обращение к миру тружеников, к миру неимущих и угнетенных, с их насущными нуждами и интересами, сталкивало автора с действительностью неупорядоченной, дисгармонической, разноликой. Это была безбрежная стихия быта, житейской прозы. Естественно, что освоение ее началось в жанре, смежном с художественной прозой, — в очерке. Но опыт «физиологического очерка» усвоила и переработала натуральная школа, давшая высокие художественные образцы. Бесконечное многообразие отдельных случаев, фактов и наблюдений, богатство рядовых, массовых, вседневных проявлений реальной жизни получало художественное значение благодаря пристальному социально-психологическому анализу, «классификации» и «систематизации» типов, вскрытию причинно-сдедственных связей между человеческим поведением и воздействующими на него обстоятельствами.

Ранние стихотворения Некрасова возникают в атмосфере «натуральной школы» и рядом с его прозаическими опытами. Некрасовская проза 40-х годов, из которой впоследствии лишь очень немногое автор признал достойным внимания и перепечатки, как раз и демонстрирует множественность и «осколочность» впечатлений, эпизодов, сцен.

Осваивая уроки реалистической точности наблюдения и социальной проницательности оценок, Некрасов Делает вначале попытки перенести в стихи принцип «физиологии», с их обстоятельностью, аналитичностью, часто сатиричностью. Это — исследование тех или иных социально-психологических типов, живописное и разоблачающее одновременно.

Как человек разумной середины,

Он многого в сей жизни не желал:

Перед обедом пил настойку из рябины

И чихирем обед свой запивал.

У Кинчерфа заказывал одежду

И с давних пор (простительная страсть)

Питал в душе далекую надежду

В коллежские асессоры попасть...

(«Чиновник»)

Движущий пафос такого повествования — в самой пристальности рассмотрения неизвестного доселе предмета. Это пафос изучения.

I«Перед обедом пил настойку из рябины» — ни в лексике, ни в ритмической организации этой строки нет ничего собственно поэтического. Останавливает здесь сама неожиданность появления в стихотворном тексте «чихиря» или, скажем, «Кинчерфа» — столь документально отраженных деталей мещанского обихода.

У Некрасова и в дальнейшем были стихи, вполне укладывающиеся в рамки «натуральной школы»,— например, «Свадьба» (1855), «Убогая и нарядная» (1857), «Папаша» (1859) и некоторые другие. Их отличительные черты — исследование социальной судьбы, погружение в обстоятельства, причины и следствия, последовательно развернутая цепь мотивировок и, наконец, однозначный вывод— «приговор». Но в произведениях такого типа собственно лирическое начало явно ослаблено. Несомненно, например, что гоголевское повествоание об Акакии Акакиевиче более насыщено лиризмом, чем некрасовский «Чиновник».

Навстречу всепобеждающей «прозе» надо было выдвинуть новые принципы поэтического обобщения. Нахлынувший разнообразный многоплановый и разноголосый жизненный материал Некрасову предстояло освоить в соответствии с определенной системой оценок, столь важных в лирике. Но как бы то ни было,— поэзия должна была победить прозу изнутри.

Вспомним одно из сравнительно ранних (1850) стихотворений Некрасова:

Вчерашний день, часу в шестом,

Зашел я на Сенную;

Там били женщину кнутом,

Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,

Лишь бич свистал, играя...

И Музе я сказал:

«Гляди! Сестра твоя родная!»

(«Вчерашний день, часу в шестом...»)

В. Турбин написал об этом стихотворении: «Это — газетная поэзия; это — стихи, так сказать, в номер: вечно торопящийся, озабоченный репортер некой газеты побывал на Сенной и уже через час, примостившись на краю стола в прокуренной комнате секретариата, на обрезках гранок набросал стихи».

Суждение это можно было бы признать вполне справедливым, если бы у Некрасова не было двух последних строк. Действительно, время и место обозначены по-репортерски точно и неопределенно одновременно («вчера» определенно только по отношению к «сегодня»; «Сенную» с ее функцией и значением знает только тот, кто хорошо знает Петербург известного периода). Это репортаж с места события, точное воспроизведепие «низкой» сцены, бытовой и жестокой сразу. Но Некрасов репортажем, «физиологическим очерком» здесь не ограничивается. Читателя поражает необычность сопоставления: истязаемая крестьянка — Муза. Самый этот переход совершен по законам поэзии. Только здесь могли столкнуться очерк и символ, и в этом столкновении преобразились и тот и другой.

Символический образ истязаемой Музы, Музы-страдалицы пройдет через все творчество Некрасова.

Но рано надо мной отяготели узы

Другой, неласковой и нелюбимой Музы,

Печальной спутницы печальных бедняков,

Рожденных для труда, страданья и оков...

(«Муза», 1851)

Нет! свой венец терновый приняла,

Не дрогнув, обесславленная Муза

И под кнутом без звука умерла.

(«Безвестен я. Я вами не стяжал...», 1855)

И наконец, в «Последних песнях»:

Не русский — взглянет без любви

На эту бледную, в крови,

Кнутом иссеченную Музу...

(«О Муза! я у двери гроба!»)

Истоки же этого образа — в том самом «газетном» стихотворении 1850 года, где он возникает впервые, как бы в присутствии читателя. Без этой опоры на «прозу» документально зафиксированного эпизода на Сенной образ Музы, пожалуй, мог бы быть воспринят как слишком риторический, условный. У Некрасова же — не просто «истерзанная», «измученная», «скорбящая» Муза, даже не Муза под пыткой, а «кнутом иссеченная» Муза (предельно конкретный и русский вариант пытки).

Такой образ мог быть создан весьма скупыми средствами только в чрезвычайно напряженном «поле» авторской субъективности.

Стихи могли быть написаны, пожалуй, действительно, «в номер» и на обрезках журнальных гранок, однако подчинялись они все-таки своей особой, поэтической логике. Подобно тому как на основе жизненного многоголосия Некрасов выработал новые принципы поэтического «голосоведения», так и в небывалом предметном размахе его мира открывались новые возможности художественной организации.

Если определение, данное Некрасову Б. Эйхенбаумом,— «поэт-журналист»—помогло в свое время найти ключ к пониманию его творческого своеобразия, то сегодня представление о Некрасове, пишущем стихи в промежутках между чтением корректур, нуждается в значительном уточнении. Для самого Некрасова поэзия — наиболее органичный и плодотворный способ творческого действия. Это и самая интимная область его литературной работы. I Поэзия Некрасова, испытав на себе существенное влияние прозы, журнализма, выступающая в известном смысле как «антипоэзия», открыла новые поэтические ресурсы. Она не перестала быть экспозицией идеалов и человеческих ценностей. Говоря о некоторых стихах Некрасова — «репортаж», «фельетон» или, как это было принято еще современниками поэта, «статья», надо учитывать известную метафоричность этих определений. Между репортажами в точном смысле слова и поэтическим репортажем Некрасова лежит тот качественный рубеж, определить который оказывается так трудно. И все же он безошибочно ощутим.

Действительно, поэтическое слово обретает особую подлинность; перед нами свидетельство очевидца, а порой и участника события. Многие некрасовские стихотворения строятся как рассказ об увиденном или услышанном, скорее даже как «репортаж» с места происшествия, как передача живого диалога. При этом автор не претендует на исключительность своего положения, своей точки зрения. Не поэт — избранник, стоящий над действительностью, но рядовой наблюдатель, так же, как и остальные, испытывающий на себе давление жизни.

Создается покоряющая иллюзия подлинного., неорганизованного потока событий, рождается атмосфера доверия к рядовому и случайному, к независимому, неупорядоченному ходу жизни, «как он есть». Однако для того, чтобы жизнь вольно и непринужденно раскрылась в своем внутреннем значении, требуется немалая энергия автора. Репортер, постоянно в движении, он не только готов наблюдать и слушать, вбирать в себя впечатления, но и соучаствовать.

С другой стороны, возможность такого подхода к действительности была обусловлена некоторыми ее характерными свойствами, приобретавшими особую выразительность и остроту. Чрезвычайный интерес наблюденного и услышанного вызывался тем, что различные проявления жизни все более становились публичными, открытыми взору. Массовое, насыщенное драматизмом действие переносилось на улицы и площади, в «присутственные места» и больницы, в театральные и клубные залы. Поэтому так велика в поэзии Некрасова роль «уличных впечатлений»; порой автору достаточно лишь глянуть в окно, чтобы окружающая жизнь начала раскрываться навстречу его жадному и острому вниманию в характернейших сценах и эпизодах (например, «Размышления у парадного подъезда», «Утро» и т. д.).

И дело не только в изменении места действия. Главное в том, что жизнь человеческая обнаруживает себя в общении и взаимодействии, зачастую самом будничном, бытовом. И некрасовский «репортер» участвует в этом общении как равноправное «действующее лицо».

Для творчества Некрасова характерны сложные поэтические структуры, возникающие как бы на границе эпоса я лирики. Взаимодействие этих двух стихий, их нераздельность я определяют художественное своеобразие. Таковы наиболее «некрасовские» стихи: «О погоде» (часть первая — 1859, часть вторая — 4865), «Газетная» (1865), «Балет» (1867). Вышедшие из «репортажа» и «фельетона» и говорящие о том, о чем до Некрасова в лирической поэзии еще не говорилось, они достигают высокой степени поэтического напряжения.

Внешне двигаясь в русле петербургского «фельетона»— непринужденной болтовни о «погоде» и городских «новостях», Некрасов создает целостную картину мира.

Начинается день безобразный —

Мутный, ветреный, темный и грязный.

Ах, еще бы на мир нам с улыбкой смотреть!

Мы глядим на него через тусклую сеть,

Что как слезы струится по окнам домов

От туманов сырых, от дождей и снегов!

Вполне реальные дождь, снег, туман упорно ассоциируются с «хандрой», унынием и прямо со «слезами»:

Злость берет, сокрушает хандра,

Так и просятся слезы из глаз.

И вот уже не просто слезы просятся из глаз,—

раздаются рыдания. Провожают рекрута.

А слезами-то бабы поделятся!

По ведерочку слез на сестренок уйдет,

С полведра молодухе достанется...

«Ведерочко», «полведра» слез... И наконец, от сдержанной иронии — к интонации неизбывного отчаяния:

А старуха-то мать и без меры возьмет —

И без меры возьмет — что останется!

Безутешное рыдание — в самом ритме, в самом звучании строк.

В начале цикла «О погоде» есть слова, напоминающие о «петербургской поэме» Пушкина с ее грозной картиной наводнения:

И минула большая беда — Понемногу сбывает вода.

Присутствует здесь и Медный всадник — у Некрасова это просто «медная статуя Петра», неподалеку от которой и увидел репортер драматическую сцену проводов в солдаты. Но Петр здесь не грозный властелин, а скорее лишь безучастная, неодушевленная примета Петербурга, города, так непохожего на пушкинский, одолеваемого совсем иными, гораздо более обычными заботами и бедами. Но мотив «вода» — «беда», как видим, оказывается значимым, устойчивым и здесь. Он как бы объединяет в одном настроении разные эпизоды, свидетелем которых становится репортер.

На солдатах едва ли что сухо,

С лиц бегут дождевые струи,

Артиллерия тяжко и глухо

Подвигает орудья свои.

Все молчит. В этой раме туманной

Лица воинов жалки на вид",

И подмоченный звук барабанный

Словно издали жидко гремит...

Вода усугубляет до предела безысходно-мрачное впечатление от похорон бедного чиновника, на которые «случайно» набрел повествователь:

Наконец, вот и свежая яма,

И уж в ней по колено вода!

В эту воду мы гроб опустили,

Жидкой грязью его завалили,

И конец!..

С этим же связан и «смешной каламбур», услышанный на кладбище:

«Да господь, как захочет обидеть,

Так обидит: вчера погорал,

А сегодня, изволите видеть,

Из огня прямо в воду попал!»

Так перефразируется привычное «из огня да в полымя». Но и огонь и вода у Некрасова не символические, а натуральные, подлинные.

В то же время «погода» у Некрасова — это и есть состояние мира; Речь идет у него обо всем том, что влияет на первооснову самочувствия человека,— сырость, туман, мороз, болезнь,— что прохватывает его «до костей», а порой и смертельно ему угрожает.

Петербург — город, где «все больны».

Ветер что-то удушлив не в меру,

В нем зловещая нота звучит,

Все холеру — холеру — холеру —

Тиф и всякую помочь сулит!

Смерть здесь— массовое явление, похороны —обычная картина, первое, с чем сталкивается, выйдя на улицу, репортер.

Всевозможные тифы, горячки,

Воспаленья — идут чередом,

Мрут, как мухи, извозчики, прачки,

Мерзнут дети на ложе своем.

Погода олицетворяет тут чуть ли не саму судьбу. Петербургский климат погубил Бозио — знаменитую итальянскую певицу.

Эпитафия ей естественно, органично включена в некрасовский цикл «О погоде»:

Дочь Италии! С русским морозом

Трудно ладить полуденным розам.

Перед силой его роковой

Ты поникла челом идеальным,

И лежишь ты в отчизне чужой

На кладбище пустом и печальном.

Позабыл тебя чуждый народ

В тот же день, как земле тебя сдали,

И давно там другая поет,

Где цветами тебя осыпали.

Там светло, там гудет контрабас,

Там по-прежнему громки литавры.

Да! на севере грустном у нас

Трудны деньги и дороги лавры!

Забытая могила на пустынном кладбище... Это и могила блестящей певицы с мелодичным иностранным именем, затерянная на холодных просторах чужой страны. И могила бедного, одинокого чиновника — яма, полная воды и жидкой грязи. Вспомним:

Перед гробом не шли ни родные, ни поп,

Не лежала на нем золотая парча...

И наконец, могила, «где уснули великие силы», могила, которую повествователь так и не сумел отыскать,— это подчеркивается особо, хотя она и не на чужом кладбище, не в чужой стране:

...А где нет ни плиты, ни креста,

Там, должно быть, и есть сочинитель.

Все эти три момента как бы «рифмуются» друг с другом, образуя сквозную тему «петербургской поэмы» Некрасова. Вырастает по-некрасовски сложный образ Петербурга, который, в свою очередь, становится символом русского севера.

Петербург дается здесь не как стройное законченное целое, державная столица, как то было у Пушкина, а в ключе иной поэтики. «Физиологические» описания позволяют увидеть Петербург некрасивым, В самом деле:

Грязны улицы, лавки, мосты,

Каждый дом золотухой страдает;

Штукатурка валится — и бьет

Тротуаром идущий народ...

...В дополнение, с мая,

Не весьма-то чиста и всегда,

От природы отстать не желая,

Зацветает в каналах вода...

Но того мы еще не забыли,

Что в июле пропитан ты весь

Смесью водки, конюшни и пыли —

Характерная русская смесь.

Даже традиционный эпитет «стройный» попадает у Некрасова в самый неожиданный контекст: «душный, стройный, угрюмый, гнилой».

Интересно, что в «Преступлении и наказании»— пожалуй, самом «петербургском» романе Достоевского, относящемся к тому же периоду,— есть следующие строки об «уличных впечатлениях» Раскольникова: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу...» Именно в этой петербургской зловонной духоте вынашивает Раскольников свою чудовищную идею. «Физиологические» подробности имеют слишком близкое отношение к вещам достаточно отвлеченным, к общей атмосфере города, его духовной жизни.

То же можно сказать и о Петербурге Некрасова.

С каждым новым эпизодом все более саркастически звучат слова поэта:

Мы не тужим.

У русской столицы,

Кроме мрачной

Невы и темницы,

Есть довольно и светлых картин.

Некрасовские «уличные сцены» почти неизменно — «жестокие сцены».

Всюду встретишь жестокую сцену, —

Полицейский, не в меру сердит,

Тесаком, как в гранитную стену,

В спину бедного Ваньки стучит»

Чу! визгливые стоны собаки!

Вот сильней,— видно треснули вновь...

Стали греться — догрелись до драки

Два калашника... хохот — и кровь!

Эти стихи продолжают мотивы предыдущего творчества (вспомним хотя бы цикл «На улице» с его заключительными словами: «мерещится мне всюду драма») и предвосхищают темы и настроения последующего. Стоит назвать в этой связи хотя бы одно из поздних стихотворений Некрасова—«Утро» (1874) с его концентрацией «жестоких сцен» и с его «отчужденной» интонацией:

Дворник вора колотит — попался!

Гонят стадо гусей на убой;

Где-то в верхнем этаже раздался

Выстрел—кто-то покончил с собой...

Символичной становится в цикле «О погоде» сцена избиения лошади, как бы «процитированная» затем Достоевским в знаменитом сне Раскольникова.

Случайно увиденные картины не так уж случайны— опи действуют в одном направлении, создают единый образ. Также и будничные факты у Некрасова отнюдь не будничны — для этого они слишком драматичны. Драматизм окружающих событий концентрируется им в высочайшей степени. «Ужасное», «жестокое», «мучительное» нагнетается до того предела, когда оно уже превосходит человеческую меру восприятия. Картины Петербурга не способны ласкать взор, запахи его раздражающи, звуки его полны диссонансов...

В нашей улице жизнь трудовая:

Начинают, ни свет ни заря,

Свой ужасный концерт, припевая,

Токари, резчики, слесаря,

А в ответ им гремит мостовая!

Дикий крик продавца-мужика,

И шарманка с пронзительным воем,

И кондуктор с трубой, и войска,

С барабанным идущие боем,

Понуканье измученных кляч,

Чуть живых, окровавленных, грязных,

И детей раздирающий плач

На руках у старух безобразных...

Но все эти «раздирающие», прозаические «шумы» петербургской улицы, которые оглушают человека, потрясают его, — от них действительно, «жутко нервам»,— возвышаются у Некрасова до зловещей, почти апокалипсической симфонии.

Все сливается, стонет, гудет,

Как-то глухо и грозно рокочет,

Словно цепи куют на несчастный народ,

Словно город обрушиться хочет.

И вместе с тем что-то мучительно притягательное есть в «музыке» этого «рокового» города:

Там светло, там гудет контрабас, Там по-прежнему громки литавры...

Таково сложное некрасовское восприятие города, сурового и холодного, где успех труден, борьба жестока («трудны деньги и дороги лавры»), где царят дисгармония и мрак, лишь резче оттененные порой внешним блеском. Как справедливо пишет Н. Я. Бековский, «Петербург»— и тема, и стиль, и колорит особой фантастичности, приданной русскими писателями всей, и блестящей и тусклой, прозе современной жизни, ее механизму и повседневной его работе, перемалывающей людские судьбы».

Столица предстает у Некрасова как целостный организм, чуждый гармонической стройности, но живущий собственной, насыщенной энергией и внутренними противоречиями, жизнью. Он состоит как бы из множества разных контрастирующих миров (например, мир некрасовского «Современника» и мир франтов с Невского или мир одинокой старушонки, провожающей гроб чиновника), которые находятся в активном взаимодействии. Они могут сойтись вдруг здесь, на петербургских улицах, где перемешано все и вся. Ведь в столичной жизни все так или иначе участвуют, «все замешаны гуртом». Недаром слово это то и дело повторяется:

Все больны, торжествует аптека-

И варит свои зелья гуртом...

И покойника в церковь внесли.

Много их там гуртом отпевалось..;

Весть о случившемся где-то и с кем-то становится немедленно достоянием всех:

Все прочтем, коли стерпит бумага,

Завтра утром в газетных листах...

Это придает некрасовским стихам о Петербурге особый колорит. В самом поэте живет та высокая степень жизненной силы и жизненной восприимчивости, которая свойственна столице, составляет ее поэзию. Напряженный ритм этой жизни будоражит, разгоняет хандру, несмотря на обилие жестокого, безобразного, мрачного. Это — ритм труда и ритм нарастающих сил, пробуждающихся возможностей. Здесь, в Петербурге, не только «цепи куют на несчастный народ», но где-то в невидимых глубинах идет трудная, неостановимая духовная работа. И жертвы, принесенные здесь, не напрасны.

Действительно: Петербург «вырастил силы, превосходящие его, вырастил русскую демократию и русскую революцию».

Сложно и опосредованно, в «сцеплении» художественных мотивов и образов реализуется Некрасовым то обобщение, которое с публицистической прямотой он высказал о роли Петербурга ранее, в поэме «Несчастные» (1856):

...В стенах твоих

И есть и были в стары годы

Друзья народа и свободы,

А посреди могил немых

Найдутся громкие могилы.

Ты дорог нам,— ты был всегда

Ареной деятельной силы,

Пытливой мысли и труда!

Однако задача такого масштаба была бы, конечно, не под силу самому расторопному петербургскому «репортеру». Автор то сближается с этим порожденным им самим героем, то оттесняет эту фигуру в сторону и выходит на авансцену сам. Именно его, «Николай Алексеича», видим мы прежде всего, когда «репортер» расспрашивает рассыльного Миная о журналах и литераторах. Голос самого Некрасова слышим мы и в «фельетоне» «Газетная» (1865), когда среди непринужденного, иронического рассказа вдруг прорывается подлинная патетика:

Примиритесь же с Музой моей!

Я не знаю другого напева.

Кто живет без почали и гнева,

Тот не любит отчизны своей...

Эволюция «образа повествователя» происходит и в «Балете» (1866). Репортер решил побывать в балете на бенефисном спектакле — казалось бы, «картина столичных нравов», только и всего. Но вот и кордебалет, и Петипа в наряде русского мужика, как пишет К. И. Чуковский, «словно сквозь землю проваливается вместе с оркестром и сценой,— и перед тем же «цветником бельэтажа», перед теми же золотыми эполетами и звездами партера возникает угрюмый, как похороны, деревенский рекрутский набор:

Снежно — холодно — мгла и туман...»

Тот же рекрутский набор неизменно рисуется Некрасовым и в цикле «На улице», и в цикле «О погоде». В «Балете» это целая картина, развертывающаяся в бескрайних российских просторах и неумолимо вытесняющая все прежние впечатления, как реальность вытесняет сон,— хотя картина создана здесь воображением автора:

Но напрасно мужик огрызается.

Кляча еле идет — упирается;

Скрипом, визгом окрестность полна.

Словно до сердца поезд печальный

Через белый покров погребальный

Режет землю — и стонет она,

Стонет белое снежное море...

Тяжело ты — крестьянское горе!

Решительно меняется весь строй речи. Б. Эйхенбаум в свое время обратил внимание на то, как Некрасов превращает здесь «трехстопный анапест из фельетонной формы в форму тягучей, надрывной песни:

Знайте, люди хорошего тона,

Что я сам обожаю балет.

Ой ты кладь, незаметная кладь!

Где придется тебя выгружать?..»

Исчезновение фельетонной интонации знаменует исчезновение самого «фельетониста», вместо которого открыто выступил поэт.

Теперь мы в полной мере осознаем, что появление завершающей картины подготовлено пробивающимися: с самого начала деталями и ассоциациями, пронизывающими все произведение, единством мироощущения, несмотря на резкие переходы стиля: это и язвительно-грустное замечание о генеральских и сенаторских звездах — «заметно тотчас, //Что они не нахватаны с неба — //Звезды неба не ярки у нас»; это и знаменательное признание в связи с восторженным приемом публикой крестьянского, танца Петипа — «Нет! где дело идет о народе, //Там я первый увлечься готов. Жаль одно: в нашей скудной природе //На венки не хватает цветов!» Мотив этот вновь отзывается в образе «скудного севера», земли, одетой «белым саваном смерти»:

Видишь, как под кустом иногда

Припорхнет эта малая пташка,

Что от нас не летит никуда —

Любит скудный наш север, бедняжка!

Петербургские «мистерии» обретают, таким образом, свое истинное место — это совсем не весь мир, а лишь какая-то его часть, вовсе не самая значительная, хотя и воссозданная Некрасовым в подлинной многосложности и многокрасочности. О чем бы ни писал Некрасов, изначальным для него оказываются картины народного быта, мысль о народной судьбе,— дано это явно или скрыто, но всегда угадывается.

Подобно тому как всегда живо ощущаемая в себе Некрасовым, хранимая и укрепляемая им кровная связь с народным мировосприятием не позволила никаким противоречиям и сомнениям разрушить внутреннее единство и крепость его натуры, так и народная жизнь в целом, с ее драматическим содержанием, ее духовными истоками и устремлениями, определила основу единства его поэтического мира.

Это — центр, из которого исходят все импульсы и к которому сходятся все нити.

Русская лирика, как верно отметил Н. Я, Берковский, отличалась особым характером освоения окружающего мира, и в первую очередь национальной природы и национального быта. Это даже не поиски соответствий,— скорее, там поэты впервые находили и узнавали свою эмоцию. Отсюда — самое широкое включение в лирическую поэзию образов внешнего мира как образов пережитого.

«Грач на пашне, «клуб вороньего рода», петербургский гнилой декабрь с его размытой улицей, заплаканная, сырая огромная дверь в деревянной церкви — все это образы лирических состояний у Некрасова».

Лирическое чувство Некрасова узнает себя прежде всего там, где звучит народная боль, тоска угнетенности и страдания. Некрасовские фабулы — как правило, истории неблагополучные, герои их — «ямщики, деревенские старухи... люди с петербургской мостовой, сочинители по больницам, брошенные женщины...». Разумеется, Достоевский был в значительной мере односторонен, когда утверждал, что «любовь к народу у Некрасова была лишь исходом его собственной скорби по себе самом...» . Однако он справедливо говорил не просто о сочувствии, но о «страстной до мучения любви» Некрасова «ко всему, что страдает от насилия, от жестокости необузданной воли, что гнетет нашу русскую женщину, нашего ребенка в русской семье, нашего простолюдина в горькой... доле его». Собственно, это и передано в знаменитой характеристике Некрасова — «печальник народного горя». Здесь одинаково важны и неразрывны обе стороны: мир народных страстей, интересов, чаяний отражается у Некрасова как мир, живущий по своим собственным сложным законам, мир самостоятельный и суверенный, формирующий и преобразующий личность поэта, но этот мир не предоставлен поэтом сам себе — в мироощущении поэт с ним тесно слит.

Уже в первом лирическом стихотворении с «крестьянской» фабулой в основе — «В дороге» — Некрасов достигает очень сложного единства. Он смотрит на быт парода не только через «аналитическую призму», как считал Аполлон Григорьев, но и через призму своего собственного душевного состояния: «Скучно! скучно!..» Страдание здесь не только «от горя мужика, которого сокрушила «злодейка-жена», и от горя несчастной Груши, и от общего горя народной жизни», как верно говорится в книге Н. Н. Скатова. Оно существует, живет в поэте как бы изначально — рассказом ямщика оно лишь подтверждается, обосновывается и усиливается. Очерчен некий замкнутый круг: «развеять тоску» можно, кажется, только вновь к этой же тоске обратившись — например, в песне «про рекрутский набор и разлуку». «Спровоцированный» собеседником, ямщик, однако, поражает его: «утешает» рассказом о собственном горе, которое сам и осознать-то в полной мере, как оказывается, не в состоянии:

А, слышь, бить — так почти не бивал,

Разве только под пьяную руку...

Именно здесь волнение слушателя достигает крайней точки — он прерывает рассказ. Для Некрасова это очень характерно: ждешь, что тоска, боль вот-вот как-то будет утолена, чем-то разрешится, но выходит наоборот, исхода нет и быть же может. Безысходно нагнетается жестокость в известной сцене погонщика с лошадью:

И уж бил ее, бил ее, бил!

Он опять: по спине, по бокам,

И вперед забежав, по лопаткам

И по плачущим, кротким глазам!

Но последняя сцена была

Возмутительней первой для взора:

Лошадь вдруг напряглась — и пошла

Как-то боком, нервически скоро,

А погонщик при каждом прыжке,

В благодарность за эти усилья,

Поддавал ей ударами крылья

И сам рядом бежал налегке.

(«О погоде»)

В стихотворении «Утро» (1874) рисуется мрачная картина деревни, видя которую «не страдать мудрено». Детали сплетаются в одну цепь, усиливая друг друга:

Бесконечно унылы и жалки

Эти пастбища, нивы, луга,

Эти мокрые, сонные галки...

Эта кляча с крестьянином пьяным....

Это мутное небо —

Естественно было бы ожидать тут некоего противопоставления, по, так же как в случае с жалобой ямщика, оно способно еще более оглушить и удручить воспринимающего:

Но не краше и город богатый...

А дальше развертываются своего рода «пляски смерти», как пишет Н. Н. Скатов. С этим-то, по-видимому, и связано кажущееся безразличие авторского тона, на которое обратил внимание исследователь. Но так проявляет себя не равнодушие, конечно, а, напротив, крайняя степень потрясенности. Нигде, во всем окружающем мире, кажется, не найти уже ничего, что могло бы противостоять увиденному, его перевесить и опровергнуть. И такая интонация воздействует гораздо сильнее, нежели непосредственные возгласы сочувствия и сострадания.

Лирическая активность автора ищет для себя новых, все более сложных путей выражения. Событие оказывается центром пересечения эмоциональных и этических оценок. Так, если вернуться к стихотворению «В дороге», нетрудно увидеть, что подчеркнутые особенности речи ямщика-рассказчика — «на варгане», «тоись», «врезамшись», «натрет» и т. д. — не только создают социальную характерность, по и призваны оттенить (на фоне правильной общелитературной речи) драматический смысл рассказа, тем самым усиливая его восприятие. Точка зрения рассказчика-героя и точка зрения слушателя-автора, не совпадая, пересекаются, взаимодействуют.

Энергия заинтересованного наблюдателя, слушателя, собеседника открывает сокровенные глубины народного быта и характера. Он всматривается, вслушивается, расспрашивает, анализирует — без его усилий наша встреча с этим миром во всей его подлинности не состоялась бы. В то же время он словно боится заслонить его собою, старается устраниться, исчезнуть, оставив нас наедине с явлением. Он даже стремится порой подчеркнуть свое особое положение стороннего наблюдателя, со своими интересами, занятиями, настроениями, образом жизни:

С самого утра унылый, дождливый

Выдался нынче денек несчастливый:

Даром в болоте промок до костей,

Вздумал работать, да труд не дается,

Глядь, уж и вечер — вороны летят...

Две старушонки сошлись у колодца,

Дай-ка послушаю, что говорят...

И далее мы слышим подлинные голоса персонажей, узнаем и воспринимаем все так, как это воспринято, осознано и высказано ими самими:

— Здравствуй, родная. —

«Как можется, кумушка?

Все еще плачешь никак?

Ходит, знать по сердцу горькая думушка,

Словно хозяин-большак?» -—

Как же не плакать? Пропала я, грешная!

Душенька ноет, болит...

Умер, Касьяновна, умер, сердешная,

Умер, и в землю зарыт!

Ветер шатает избенку убогую,

Весь развалился овин...

Словно шальная пошла я дорогою:

Не попадется ли сын?

Взял бы топорик — беда поправимая,—

Мать бы утешил свою...

Умер, Касьяновна, умер, родимая—

Надо ль? топор продаю.

Кто приголубит старуху безродную?

Вся обнищала вконец!

В осень ненастную, в зиму холодную

Кто запасет мне дровец?

Кто, как доносится теплая шубушка.

Зайчиков новых набьет?

Умер, Касьяновна, умер, голубушка —

Даром ружье пропадет!

Но вот рассказчик вновь спешит обособиться от происходящего:

Плачет старуха. А мне что за дело?

Что и жалеть, коли нечем помочь?..

Этот мотив всегда явственно различим у Некрасова. В стихах «О погоде» он с досадой прерывает сам себя в описании ужасной сцены погонщика с лошадью:

Я сердился — и думал уныло:

«Не вступиться ли мне за нее?

В наше время сочувствовать мода,

Мы помочь бы тебе и не прочь,

Безответная жертва народа,—

Да себе не умеем помочь!»

Здесь и горечь бессилия, безысходности, и вызов тем, кто склонен самоуспокоиться, снять с себя ответственность, лишь «посочувствовав» несчастным. Для поэта дума об их страданиях — это и дума о страданиях собственных («Да себе не умеем помочь»).

«Сторонность» взгляда у автора таким образом вынужденная, и она ему не дается. Как пи стремится рассказчик, наблюдатель отстоять свою позицию, опа бесповоротно разрушается теми впечатлениями, которые рождены окружающей действительностью и которым открыта его душа.

Слабо мое изнуренное тело,

Время ко сну.

Недолга моя ночь:

Завтра раненько пойду на охоту,

До свету надо покрепче уснуть...

Вот и вороны готовы к отлету,

Кончился раут...

Ну, трогайся в путь!

Вот поднялись и закаркали разом. —

Слушай, равняйся! —

Вся стая летит:

Кажется, будто меж небом и глазом

Черпая сетка висит.

Вместо непосредственных излияний, с которыми рассказчик явно борется, стараясь их подавить и избежать, появляется случайно выхваченный из окружающей «эмпирии» образ — вороны. Словно бы в них все дело, словно бы это они «накаркали беду». Здесь концентрируется эмоциональное напряжение. Этим стихотворение начинается:

Право, не клуб ли вороньего рода

Около нашего нынче прихода?

Вот и сегодня... ну, просто беда!

Глупое карканье, дикие стоны... —

и этим же она как мы видели, заканчивается. От этого автору уже не отделаться: что-то черное, мрачное застилает глаза, мешает смотреть, что-то безобразное, дисгармоничное звенит в ушах...

Но и сам разговор старух у колодца вовсе не жанровая картинка, не зарисовка с натуры —лирическое чувство автора подключено сюда весьма ощутимо. Оно живет прежде всего в том обостренном восприятии смерти, утраты, в осознании и поэтическом выражении его, которое знаменует высокую ступень развития личности. Сын здесь — и кормилец и защитник, но не только это. В нем — единственное оправдание жизни, единственный источник света и тепла. Материальные, бытовые детали, в волнении перебираемые бедной старухой, важны для нее не сами по себе, но как вещи, причастные к жизнп сына, а сейчас праздные, ненужные, безжалостно свидетельствующие о его безвозвратном уходе,— поэтому упоминание их овеяно особой нежностью.

Со смертью одного человека рушится целый мир, и слова тут обретают особую значительность: «Умер и в землю зарыт!» Это совсем не похоже на то изображение смерти мужика, какое дано, например, Толстым в рассказе «Три смерти». Смерть крестьянина у Некрасова станет в дальнейшем темой целой поэмы, и стихотворение «В деревне» можно рассматривать как один из предваряющих эскизов.

Дело доходит тут до буквальных и очень существенных по смыслу и стилю совпадений:

Умер, не дожил ты веку,

Умер и в землю зарыт! —

читаем мы в поэме «Мороз, Красный нос» (1863).

Герой ее Прокл — тоже «кормилец, надёжа семьи». Но оплакивают здесь не просто потерю кормильца, а страшную, непоправимую утрату,— горе, пережить которое нельзя:

Старуха помрет со кручины, Не жить и отцу твоему, Береза в лесу без вершины — Хозяйка без мужа в дому.

Знаменательно, что трагедия крестьянской семьи свободно и естественно соотносится при этом с судьбой самого поэта. Посвящепие «Сестре» к поэме «Мороз, Красный пос», написанное позднее, воспринимается как внутренне необходимое; оно говорит как будто и совсем о другом, по связано с самой поэмой единством чувства и тона. В то же время оно сохраняет самостоятельность лирического обращения, становится мощным лирическим запевом:

...Для житейских расчетов и чар

Не расстался б я с музой моею,

Но Бог весть, не погас ли тот дар,

Что, бывало, дружил меня с нею?

Но не брат еще людям поэт,

И тернист его путь, и непрочен...

. . . . . . . . . . .

Да и время ушло,— я устал...

Пусть я не был бойцом без упрека,

Но я силы в себе сознавал,

Я во многое верил глубоко,

А теперь — мне пора умирать...

Я последнюю песню пою

Для тебя — и тебе посвящаю.

Но не будет она веселей,

Будет много печальнее прежней,

Потому что на сердце темней

И в грядущем еще безнадежней...

Чувство отчаяния и безнадежности — в связи с постоянными некрасовскими мотивами тернистого пути поэта, собственной небезупречности, грозящей смерти — как бы и приводит именно к данному сюжету, определяет его выбор. Сюда вплетаются и боль собственных утрат, и даже общее тревожное состояние природы, охваченной бурей.

И дрожит и пестреет окно...

Чу! как крупные градины скачут!

Милый друг, поняла ты давно —

Здесь одни только камни не плачут...

Природные стихии будут в поэме и дальше выражать состояние героев. В день похорон Прокла

Сурово метелица выла

И снегом кидала в окно...

Печальная избушка осиротевшей семьи, да и вся земля, «как саваном, снегом одета» (позднее то же прозвучит в стихотворении «Балет»: после проводов рекрутов возвращаются, как с похорон,— «в белом саване смерти земля»).

С мотивом смерти, похорон, савана вновь возникает и усиливается мотив рыданий.

В посвящении:

Знаю я, чьи молитвы и слезы

Роковую стрелу отвели...

Дальше это скупые, но неостановимые слезы «горькой вдовицы» Дарьи:

Сшивая проворной иголкой

На саван кусок полотна,

Как дождь, зарядивший надолго,

Негромко рыдает она.

Для ее слез Некрасов найдет и другой, может быть, неожиданный образ:

Слеза за слезой упадает

На быстрые руки твои.

Так колос беззвучно роняет

Созревшие зерна свои...

Образ этот появляется не вдруг, он органично вырастает из всего крестьянского миропонимания и мирочувствования, в которое погрузился здесь поэт. Еще в стихотворении «Несжатая полоса» (1854) зрелый колос молит о пахаре:

«...Скучно склоняться до самой земли,

Тучные зерна купая в пыли!

Нет! мы не хуже других — и давно

В нас налилось и созрело зерно.

Не для того же пахал он и сеял,

Чтобы нас ветер осенний развеял?..»

Но пахарю уже не суждено вернуться на свою ниву:

Руки, что вывели борозды эти,

Высохли в щепку, повисли как плети,

Очи потускли, и голос пропал,

Что заунывную песню певал...

Сыплющиеся па землю зерна — как слезы осиротевшей «полоски» над умирающим пахарем, В этом смысле и «Несжатая полоса» также звучит предвестием, предвосхищением позднейшей поэмы. В «Морозе...» в обращении к умершему Проклу снова услышим:

С полоски своей заповедной

По лету сберешь урожай!

Дарье спится страшный сон:

Вижу — меня оступает

Сила — несметная рать,—

Грозно руками махает, Грозно очами сверкает:..

Но «бусурманская рать» оказывается качающимися, шумящими колосьями па ржаном поле:

Это колосья ржаные,

Спелым зерном налитые,

Вышли со мной воевать!

Жать принялась я проворно,

Жну, а на шею мою

Сыплются крупные зерна —

Словно под градом стою!

Вытечет, вытечет за ночь

Вся наша матушка-рожь...

Где же ты, Прокл Савастьяныч?

Что пособлять не идешь?..

Спелые зерна падают, сыплются, текут, вытекают, не дают покоя, требуют крайнего напряжения и напоминают о невозвратной потере:

Стану без милого жать,

Снопики крепко вязать,

В снопики слезы ронять!

То, что определяет основу основ крестьянской жизни, составляет ее смысл и радость:

Стала скотинушка в лес убираться,

Стала рожь-матушка в колос метаться,

Бог нам послал урожай! —

теперь, со смертью Прокла, непоправимо, окончательно разрушено. В счастливом предсмертном видении Дарье еще представляется свадьба сына, которой, «как праздника», ждали они с Проклом и в которой роль хлебного колоса снова светлая, жизнеутверждающая:

Сыпь на них хлебные зерна,

Хмелем осыпь молодых!..

Но ей, как и Проклу, тоже не суждено больше участвовать в этом размеренном, мудром, близком к природному течении обновляющейся жизни. Все, что было полно для нее живого значения, померкло.

Исследователями уже отмечалось, что лирический напор в поэме «Мороз, Красный нос» счастливо сочетается с ее эпическим началом. В этом проявляет себя более общая для Некрасова закономерность. Лирическое чувство поэта по-настоящему находит себя, только соприкасаясь с эпическими основами народного мира. Его внутреннее «я» только здесь получает наиболее полное и свободное свое воплощение. Развертывание поэмы на деле преодолевает отчаяние и одиночество поэта, хотя ее сюжет и не заключает ничего в прямом смысле утешительного. Драгоценна здесь сама возможность внутреннего слияния с высоким строем жизни. «До самого конца жизни Дарьи, до последних ее минут,— пишет Я. Билинкис,— не разойдется поэт нигде и ни в чем со своей героиней, сумеет от себя передать ее предсмертные видения и чувства».

Ни звука! Душа умирает

Для скорби, для страсти.

Стоишь

И чувствуешь, как покоряет

Ее эта мертвая тишь.

Некрасов в своих поэмах подчас выступает большим лириком, чем в собственно лирических стихотворениях, особенно если дело касается народной жизни. Строгое жанровое разграничение здесь вообще не на пользу — общая картина вырисовывается лишь из сопоставления и прослеживания сквозных тем, мотивов, образных связей.

Некрасову нужна целостность мира, внутренне очень противоречивого,— и эпос и лирика тут взаимопроникают и усиливают друг друга.

Недаром некоторые отрывки из поэм Некрасова часто рассматриваются в исследованиях о лирике. Так, например, еще Андрей Белый (за ним последовали многие литературоведы) останавливался на следующих строфах поэмы «Мороз, Красный нос», ощущая в них цельность лирического чувства:

Уснул, потрудившийся в поте!

Уснул, поработав земле!

Лежит, непричастный заботе,

На белом сосновом столе,

Лежит неподвижный, суровый,

С горящей свечой в головах,

В широкой рубахе холщовой

И в липовых новых лаптях.

Большие, с мозолями руки,

Подъявшие много труда,

Красивое, чуждое муки

Лицо — и до рук борода...

Действительно, этот отрывок можно прочитать как законченное стихотворение, утверждающее мир крестьянской жизни в качестве высшей реальности. Это — прямое выражение человеческих ценностей. Здесь нет прозаических деталей. «Пот» и «мозоли», «труд» и «земля» в данном контексте слова высокие, поэтические.

Образу «уснувшего» присуще подлинное величие. Не случайно имя его здесь не произнесено. Перед налги будто уже и не тот конкретный, так живо и индивидуально воспринимаемый близкими «Прокл Савастьяныч», «Проклушка», каким он является в бытовых сценах. Но не забудем, что сами эти сцены всплывают лишь в воображении Дарьи, въяве мы Прокла живым не видим. От мира живых его отделяет значительная дистанция.

Облик пахаря в «Несжатой полосе», как мы помним, искажен болезнью, непосильным трудом; он скорее объект авторского сострадания («плохо бедняге»), и «непоэтические» описания лишь усиливают впечатление («руки... высохли в щепку, повисли как плети», «очи потускли» и т. д.). Герой «Мороза...» свободен от этого, к нему обращено не сочувствие, а восхищение. Безмолвие, несуетность («лежит, непричастный заботе»), приближенность к «иному» миру («с горящей свечой в головах», «чуждое муки лицо») создают особую торжественность, идеальность облика.

Прокл, «живой», «бытовой», который, если нужно, мог сам припрячься к возу, неторопливо пить из жбана квасок или мимоходом ласково «щипнуть» своего Гри-гауху и тот, что безмолвно лежит «на белом сосновом столе», сливаются в единый образ лишь в огромном пространстве всей поэмы. Но интересно, что у Некрасова большинство стихотворений тяготеет именно к «поэмности», если можно так выразиться.

Внутренняя соотнесенность всех элементов имеет У Некрасова решающее значение.

В его «крестьянской» лирике, как и в поэмах, с этой лирикой тесно связанных, главенствует образ страдания и подвижничества. К каким бы разным произведениям мы здесь ни обратились—«В дороге», «Тройка», «В деревне», «Несжатая полоса», «Орина, мать солдатская», «Размышления у парадного подъезда», «Железная дорога», «Коробейники», «Мороз, Красный нос», - всюду с удивительным постоянством говорится о силе подорванной, погубленной, о разбитых надеждах, о сиротстве и бесприютности, наконец, о смерти, уже наступившей или неминуемо приближающейся. Однако за всей этой крайней степенью человеческих бедствий открывается светлое, идеальное, героическое начало.

Так же как в «покаянных» стихах Некрасова истинный подвиг поэта мог предстать - и выразиться только через его внутренние противоречия, душевную борьбу, смятение и отчаяние, так и здесь высокие и бессмертные основы народной жизни открываются в безднах несчастья и безобразия, темноты и убожества. Именно на этой арене невыносимо трудной борьбы и проявляются богатырские силы героев.

Если в «Коробейниках» (1861) этот непатриархальный, жестокий мир, где «обходами» три версты, «а прямо-то шесть», где так странно переплелись торг и любовь, песня-стон «убогого странника» и вероломные выстрелы лесника,— если этот мир не рушится окончательно, то только потому, что есть еще где-то крестьянское, истовое, крепкое, быть может, бесхитростное, как думы Катеринушки, как ее мечты о семейной идиллии с любимым:

Ни тебе, ни свекру-батюшке

Николи не согрублю,

От свекрови, твоей матушки,

Слово всякое стерплю.

...........................

Ты не нудь себя работою,

Силы мне не занимать,

Я за милого с охотою

Буду пашенку пахать.

Ты живи себе гуляючи,

За работницей женой,

По базарам разъезжаючи,

Веселися, песни пой!

А вернешься с торгу пьяненький —

Накормлю и уложу!

«Спи, пригожий, спи, румяненький!»

Больше слова не скажу.

Слова эти звучат тем пронзительнее, чем яснее становится, что сбыться им не суждено. Так же и в «Тройке» ослепительность первой части контрастирует с мрачным колоритом финала:

И схоронят в сырую могилу,

Как пройдешь ты тяжелый свой путь,

Бесполезно угасшую силу

И ничем не согретую грудь.

Если Некрасов и вступает в область идиллии, то это, как метко выразился Н. Я. Берковский, «идиллия, одетая в траурные одежды».

В поэме «Мороз, Красный нос» красота и счастье крестьянской жизни существуют реально, но видятся они сквозь слезы, когда возврата к этой радостной гармонии уже нет. И тем внимательнее всматривается Некрасов в эти обычные картины, со всеми их житейскими, неброскими деталями, чем больший смысл они приобретают теперь для Дарьи — оторваться от них у нее не хватает сил.

— Бежит!.. у!.. бежит, постреленок,

Горит под ногами трава! —

Гришуха черен, как галчонок,

Бела лишь одна голова.

Крича, подбегает в присядку

(На шее горох хомутом).

Попотчевал баушку, матку,

Сестренку — вертится вьюном!

От матери молодцу ласка,

Отец мальчугана щипнул;

Меж тем не дремал и савраска:

Он шею тянул да тянул,

Добрался,—- оскаливши зубы,

Горох аппетитно жует,

И в мягкие добрые губы

Гришухино ухо берет...

В счастливых Дарьиных снах в высшей степени художественно значимы не только «снопы золотые»,

«красивая Маша, резвушка», «румяные лица детей» и т. д., но и вот этот самый «горох хомутом», так любовно Некрасовым описанный. Н. Я. Берковский называет поэму замечательным памятником «борьбы за «святую прозу» крестьянской жизни, за лирику труда и хозяйства, семьи и домоводства»...

Всегда у них теплая хата,

Хлеб выпечен, вкусен квасок,

Здоровы и сыты ребята,

На праздник есть лишний кусок.

Та же борьба за «святую прозу» крестьянского уклада проходит и через лирику,— скрытые возможности и народные чаяния заявляют о себе вопреки скудной реальности. Цикл «Песни» (1866) открывает следующее замечательное стихотворение:

У людей-то в дому — чистота, лепота,

А у нас-то в дому — теснота, духота.

У людей-то для щей — с солонинкою чан,

А у нас-то во щах — таракан, таракан!

У людей кумовья — ребятишек дарят,

А у нас кумовья — наш же хлеб приедят!

У людей на уме — погуторить с кумой,

А у нас на уме — не пойти бы с сумой?

Кабы так нам зажить, чтобы свет удивить:

Чтобы деньги в мошне, чтобы рожь на гумне;

Чтоб шлея в бубенцах, расписная дута,

Чтоб сукно на плечах, не посконь-дерюга;

Чтоб не хуже других нам почет от людей,

Поп в гостях у больших, у детей — грамотей;

Чтобы дети в дому, словно пчелы в меду,

А хозяйка в дому — как малинка в саду!

Мечта народная о счастливом житье выражена в «песне» предельно близко к тем формам, в которых она действительно живет в народном сознании. Мир желаемого, чаемого олицетворяет здесь дом, в котором царит довольство, тепло, «чистота, лепота».

То, что передано словом «лепота», трудно определить, назвать как-то иначе. «Лепота» — это не просто «ключевое слово», это — главный образ стихотворения, а может быть, и всего цикла. В нем — порядок и уют, материальный достаток и нравственное достоинство. Хлеб, которого для всех вдоволь, и «щи с солонин-кою» — не просто приметы благополучия и довольства, но почти символы счастья.

Именно здесь, в сфере народного мышления, оправдываются «прозаические» детали повседневного быта. Оставаясь житейски конкретными, они вдруг неожиданно становятся по-своему значительны и высоки. В стихотворении «Дума» (1860), например, читаем:

У купца у Семипалова

Живут люди не говеючи,

Льют на кашу масло постное

Словно воду, не жалеючи.

В праздник — жирная баранина,

Пар над щами тучей носится,

В пол-обеда распояшутся —

Вон из тела душа просится!

Обыкновенная сытость (хлеб, щи, «масло постное» да «жирная баранина») получает нравственное оправдание еще и потому, что идеал героя из народа — не праздность, а труд. Закономерным и разумным, составляющим некий внутренний порядок жизни, считает он «труд» и «отдых», «будни» и «праздники». Одно невозможно без другого.

Ночь храпят, наевшись до поту,

День придет — работой тешутся...

Эй! возьми меня в работники,

Поработать руки чешутся!

Особенно манящими и желанными становятся признаки довольства по контрасту с голодом, отчаянием, нищетой, со всем тем, что суждено герою в действительности:

Сторона наша убогая,

Выгнать некуда коровушку...

(«Дума»)

А у нас на уме — не пойти бы с сумой,,.

(«Песни»)

Народная мечта не знает «поэзии» и «прозы» в их метафизической разъединенности. Поэтому совершенно естественно здесь следующее сочетание:

Чтобы деньги в мошне, чтобы рожь на гумне;

Чтоб шлея в бубенцах, расписная дуга,

Чтоб сукно на плечах, не посконь-дерюга...

Любая деталь материального быта оказывается в конце концов эстетически пережитой, осмысленной.

Чтобы дети в дому, словно пчелы в меду,

А хозяйка в дому — как малинка в саду!

Идеал народный предстает у Некрасова и в «тесной» конкретности, и в гармонической многосторонности. Народная жизнь раскрывается в самых разных своих чертах, на самых разных уровнях. Некрасов то как будто всецело остается в кругу народного сознания и народного поэтического выражения, то открыто и решительно выходит за эти пределы.

Поистине, из каких-то скрытых, «артезианских» глубин черпает Некрасов убежденность в неиссякаемой силе народного духа:

Да не робей за отчизну любезную...

Вынес достаточно русский народ,

Вынес и эту дорогу железную —

Вынесет все, что господь ни пошлет!

Вынесет все — и широкую, ясную

Грудью дорогу проложит себе.

Жаль только — жить в эту пору прекрасную

Уж не придется — ни мне, ни тебе.

(«Железная дорога», 1864)

В последних строках — все та же некрасовская нота печали, осложняющая картину счастливых возможностей. Но пути здесь не заграждаются, а открываются. Не идеализация, а бесстрашно трезвый взгляд на реальное состояние мира, глубокое творческое проникновение в него позволяют некрасовской поэзии укрепиться в жизнеутверждающем итоге, Достижение Некрасова как художника состояло в умении охватить единым взглядом и область идиллии, и область трагедии, и область комизма.

В Некрасов значительно преобразил сферу поэтически-возвышенного, введя туда понятия «низкой» прозы, переосмысленные новым социальным опытом. Прежде всего это касается признаков крестьянского труда и быта, получивших особое значение для демократического общественного сознания. Ряд интересных наблюдений по этому поводу содержится в книге Б. О. Кормана. Такие слова, как, например, «чернорабочий» и «кузнец», «поденщик», «землекоп», приобрели поэтический смысл, расширили свое содержание, стали употребляться Некрасовым в переносном значении — применительно к явлениям духовной жизни. Слово бытового словаря «лапти» в новом контексте получило роль высокого символа: «Чтобы широкие лапти народные к ней проторили пути» 1.

Но были в овладении разными сторонами действительности и иные возможности. Л. Я. Гинзбург обращает внимание на трагически-низкое начало, неотъемлемо присущее поэзии Некрасова. «Слово остается низким, подчеркнуто низким,— пишет она,— но приобретает смысл трагический и ужасный, отражающий социальную трагедию угнетенных».

С коры его

Распучило,

Тоска-беда

Измучила.

...Ковригу съем

Гора горой,

Ватрушку съем

Со стол большой!

Все съем один,

Управлюсь сам.

Хоть мать, хоть сын

Проси — не дам!

Правда, строки эти взяты Л. Я. Гинзбург не из лирики, — это «Голодная» из поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

Чем глубже входит Некрасов в крестьянскую тему, чем более многопланной и многоголосой она ему представляется, чем сильнее становится вместе с тем в нем художественная потребность синтеза, тем дальше уходит он от лирики в тесном смысле слова. Н. Н. Скатов полагает: «Широкий фронт исследования народной крестьянской жизни в поэзии Некрасова с конца 60-х годов явно сужается, оно почти прекращается в лирике, замыкается, по сути, на одному правда грандиозном, создании — на поэме «Кому на Руси жить хорошо» и, в общем, несет мало принципиально нового, хотя и рождает подлинно художественные шедевры типа бурлацкой песни в «Современниках».

Песня эта —«В гору» — действительно может восприниматься как самостоятельное произведение, словно вобравшее в себя все самое совершенное из великого множества некрасовских «песен».

Хлебушка нет,

Валится дом,

Сколько уж лет

Каме ноем

Горе свое,

Плохо житье!

Братцы, подъем!

Ухнем, напрем!

Ухни, ребята!

гора-то высокая...

Кама угрюмая! Кама глубокая!

Хлебушка дай!

Экой песок!

Эка гора!

Экой денек!

Эка жара!

Камушка! сколько мы слез в тебя пролили!

Мы ли, родная, тебя не доводили?

Денежек дай!

Бросили дом,

Малых ребят...

Ухнем, напрем!..

Кости трешшат!

На печь бы лечь

Зиму проспать,

Летом утечь

С бабой гулять!

Экой песок!

Эка гора!

Экой денек!

Эка жара!

Не без добрых душ на свете —

Кто-нибудь свезет в Москву,

Будешь в университете —

Сон свершится наяву!

Там уж поприще широко:

Знай работай да не трусь...

Вот за что тебя глубоко

Я люблю, родная Русь!

(«Школьник», 1856)

На разломе патриархального мира возникали новые ценности, которые питали некрасовскую поэзию, позволяя оставаться именно поэзией.

Это прежде всего — идеал свободы порыв к ней, борьба за нее. Это — народное освобождение, народное счастье.

При этом возникают новые социальные, духовные общности — угнетенных их сторонников, их «заступников». Огромную роль играет у Некрасова идейное единомыслие и сотрудничество в борьбе. Это — самый крепкий союз. Новое духовное единение, необходимость его, его поэзия в идейно-художественной системе Некрасова чрезвычайно активны.

«Высокое» в поэзии Некрасова связано, с одной стороны, с «книжной культурой», с идеями просветительскими, с «лучом сознания», который передовая интеллигенция призвана бросить на народный путь.

Здесь возникают символические образы «книги», «портрета» — знаки идейного воздействия, преемственности, духовного возвышения.

С другой стороны, источники поэтического для Некрасова — в самих основах народной жизни, национального характера.

Россия, родина — воспринятая и представленная как родина народа — вершина некрасовской иерархии ценностей.

Лирика Некрасова знаменует собою очень сложный этап в развитии поэзии. В ней выразился новый подъем чувства личности, связанный как раз с ломкой старых устоев, активным социальным движением, в целом — с эпохой подготовки русской революции.

На этой почве и был возможен новый подъем лирической поэзии, Вместе с тем некрасовская поэзия отличалась от поэзии предшествующего этапа качественно иной структурой своего лирического «я».

"Я" здесь открыто внешнему миру, принимает в себя его пестроту и многоголосицу.

Оно не замкнуто, не индивидуалистично, способно почувствовать и высказать «за другого». Оно как бы множится, оставаясь в то же время единым и самим собой, принимает разные «обличья», «голос» его соединяет, соотносит в себе разные «голоса», разные интонации.

«Лирика Некрасова открывала громадные возможности для утверждения принципов художественного полифонизма, за которым стояли и новые этические формы, и демократизм социальной позиции.

Собственно, у Некрасова полифонизм, многоголосие и становились художественным, структурным выражением такого демократизма».

Лирическое «я» Некрасова принципиально не индивидуалистично.

Поэзия Некрасова выросла как бы из отрицания поэзии. Она несомненно вобрала в себя опыт прозы и драмы. Ей присущи в значительной мере и «повествовательность» и «аналитичность».

Однако, благодаря авторской «субъективности», в лирике Некрасова выработаны совершенно особые принципы образности, особые жанры, особые ритмические структуры, невозможные в прозе.

В свою очередь, поэзия Некрасова и его современников — Тютчева, Фета — оказала существенное влияние на прозу, на роман.

«Некрасов оправдал самую необходимость поэзии...» Однако писать стихи после Некрасова стало неизмеримо труднее.

Недаром он не имел, в сущности, непосредственных продолжателей, хотя «некрасовская школа», школа его единомышленников и последователей, существовала.

Для того чтобы развитие некрасовских традиций стало возможно в таких же масштабах и с тою же степенью таланта, необходимы были новые социальные сдвиги, новый уровень общественной жизни и культуры.

**4. Роль художественной детали в произведении И.С. Тургенева «Отцы и дети»**

В своем творчестве великий русский писатель Иван Сергеевич Тургенев использовал широкий спектр литературных приемов: пейзажи, композиционное построение, систему второстепенных образов, речевые характеристики и др... Но наиболее впечатляющими многогранным средством авторского воплощения идей и образов на страницах произведений является художественная деталь. Рассмотрим, каким образом это литературное средство участвует в раскрытии смыслового наполнения «Отцов и детей», очевидно, самого противоречивого романа И.С. Тургенева.

Прежде всего, надо отметить, что портреты и описания костюмов в этом произведении, как и в любом другом, фактически полностью состоят из художественных деталей. Так, например, у Павла Петровича Кирсанова «…лицо, словно выведенное тонким и легким резцом» и «облик.., изящный и породистый…». И так, читатель сразу по внешнему виду может определить, что «Аркадиев дядя» принадлежит к дворянскому сословию. Изысканность, утонченные манеры, привычка к роскошной жизни, светскость, непоколебимость чувств собственного достоинства, присущие «очаровательному меланхолику» и характеризующие его как одного из типичных представителей дворянства, постоянно подчеркиваются автором художественными деталями, которые представляют собой предметы быта Павла Петровича: «одинокий крупный опал» на «рукавчике», «тугие воротнички рубашки», «лаковые полусапожки» и т.д.

При помощи описания красивых и изящных вещей «архаического явления» И.С. Тургенев показывает атмосферу, в которой живет старший Кирсанов, предает его мировоззрение. Намеренно акцентируя внимание на неодушевленных предметах, окружающих дядю Аркадия, автор подводит читателя к мысли о некой безжизненности «уездного аристократа», называя его «мертвецом».

Неактуальность жизненных принципов Павла Петровича определяет его «мертвость», сам факт наличия, который раскрывает в произведении идею о разложении и несостоятельности дворянского сословия того времени. Таким образом, мы видим, что художественная деталь, участвуя в портретных характеристиках и описании костюма, выполняет важную функцию, отражая образы и замысел романа.

Необходимо сказать также и о том, что большую роль в выявлении основных идей произведения играет изображение психологических портретов героев. Для передачи чувств, переживаний, мыслей действующих лиц «Отцов и детей» автор часто использует художественные детали. Наглядным примером этого может служить отображение внутреннего состояния Базарова накануне дуэли. И.С. Тургенев с изумительным мастерством показывает беспокойство, волнение Евгения Васильевича. Писатель отмечает, что ночью перед поединком с Павлом Петровичем Евгения «…мучили беспорядочные сны…», а во время ожидания в роще «…утренний холодок заставил его два раза вздрогнуть…». То есть, Базаров, очевидно, боится за свою жизнь, хотя тщательно это скрывает даже от самого себя. «Сны» и «холодок» - это те художественные детали, которые помогают читателю разобраться в мыслях и ощущениях Базарова, охвативших его в этой непростой ситуации, и понять то, что Евгений Васильевич умеет не только отрицать и спорить, но и переживать, по-своему любить жизнь.

В раскрытии психологического состояния героев романа активное участие принимает фон, на котором разворачивается действие. Так, например, в одиннадцатой главе романтическое, возвышенное настроение Николая Петровича является ответом его души на благоухание, красоту природы. В этом эпизоде автор изобразил пейзаж, используя художественные детали, воссоздающие атмосферу прекрасного сельского вечера. Особенно проникновенно передают взаимосвязь природы и внутреннего мира «божьей коровки» «звезды», которые «роились и перемигивались». Кроме того, эта художественная деталь является, чуть ли не единственной, указывающей на смену вечернего пейзажа ночным. И.С. Тургенев обозначил изменение состояния при помощи всего лишь одного штриха, восхищающего своей простотой и выразительностью. Таким образом, художественные детали играют важную роль не только в изображении автором портретов, характеров, настроений героев, но и в создании общего фона в различных эпизодах романа.

Для более четкого выявления функций разбираемого средства литературного воплощения в «Отцах и детях» проанализируем методы его применения в данном произведении. Наиболее используемый в романе способ – это дополнение художественными деталями друг друга. Этот прием не только дает читателю более широкое и яркое представление о каком-либо образе, интерьере, психологическом состоянии, но и обращает наше внимание на те его черты, которые автор счел нужным подчеркнуть. В частности, обстановка в доме Кукшиной изображается на страницах произведения именно при помощи перечисления художественных деталей: журналы, «большей частью неразрезанные», «запыленные столы», «разбросанные окурки папирос». И.С. Тургенев уже через описание внутреннего убранства комнаты Евдокии разоблачает ложность нигилизма «замечательной натуры». Дальнейшие характеристики, данные ей автором, окончательно раскрывают несостоятельность Кукшиной и как отрицателя, и как женщину, и как человека, но первое, что указывает на ошибочность ее взглядов, на неверное понимание эмансипации, есть интерьер дома Авдотьи Никитишны. Другим методом использования в «Отцах и детях» художественной детали является антитеза. Например, Кукшина приехала на бал к губернатору «в грязных перчатках, но с райскою птицею в волосах», что еще раз оттеняет ее небрежность и распущенность, которые она выдает за жизненные принципы эмансипированной женщины. Кроме того, художественная деталь в романе часто дополняется любым другим литературным средством. В частности, писатель упоминает о том, что «речи» Базарова «немногосложные и отрывочные». Эта изобразительная деталь раскрывается и усиливается репликами Евгения Васильевича, которым присуща быстрота, резкость, стремительность и некоторая афористичность. И так, в «Отцах и детях» И.С. Тургенев употребляет рассматриваемое литературное средство во всех возможных вариантах, что позволяет существенно увеличить и расширить его идейное назначение.

Таким образом, мы видим, что художественные детали используются автором на протяжении всего произведения для выражения замысла романа, при описании внешнего вида героев, их мыслей и чувств, фона в отдельных частях «Отцов и детей». И.С. Тургенев применяет это средство изобразительного воплощения в различных вариациях, что делает возможным наделение его большей смысловой нагрузкой. Удивительное разнообразие, замечательная многогранность и поразительный подбор художественных деталей произведения подводят читателя к мысли, выраженной Писаревым в критической статье «Базаров»: «…сквозь ткань романа сквозит лютое, глубоко прочувствованное отношение автора к выведенным явлениям жизни…».

Персонажи Тургенева в романе «Отцы и дети» предстали перед нами уже сложившимися личностями с неповторимыми, индивидуальными, живыми характерами. Для Тургенева, конечно же, очень важны законы нравственности и совести – основы основ поведения человека. Писатель пытается раскрыть судьбы своих героев, учитывая судьбу исторического развития общества. Как у всякого большого художника, деталь у художника, деталь у Тургенева: взгляд, жест, слово, предмет – всё чрезвычайно важно.

В его произведениях интересны предметные детали и цветовые. Описывая Павла Петровича, писатель показывает, что тот постоянно заботиться о внешнем виде, подчеркивает аристократичность его манер и поведения; красивые отполированные ногти на пальцах рук Павла Петровича Кирсанова действительно доказывает, что он сибарит, белоручка и бездельник.

Жест. «Он отвернулся, бросил на нее пожирающий взгляд и, схватив обе её руки, внезапно привлек её к себе на грудь» Не говорит о том, что влюбился, а вот эти жесты – детали, раскрывающие весь внутренний мир героя.

Вспомним дуэль, когда не благородное рыцарство, а ту дуэль Павла Петровича с Базаровым, которая показывает дворянство комически.

Очень интересны афоризмы Базарова, которые раскрывают суть характера героя: *«Всякий человек сам себя воспитывать должен», «Исправьте общество - болезней не будет», «Что касается до времени, от чего я от него зависеть буду - пусть оно от меня зависит», «Природа мастерская, а человек в ней работник»* Тем самым, детально выписанные в текст афоризмы Базарова, позволяет Тургеневу раскрыть мировоззренческую позицию героя.

Другой интересной деталью в раскрытии образов является прием речевой иронии, когда люди либо говорят друг другу на зло обидное или говорят, не слыша, другого. (Споры Базарова и Павла Петровича)

На страницах романа многие слова обостряют символическое значение: Базаров стоял спиной, когда объяснялся Анне Сергеевне в любви, как бы пытаясь отгородиться. Для воспроизведения живой разговорной речи действующих лиц Тургенев широко использует неполные предложения, которые вносят в их речь оттенок быстроты действий и состояние взволнованности героя.

Интересна еще одна деталь, что в 19 веке ключевыми опорными словами становились заглавие произведения (Л.Н. Толстой – «война и мир», А.С. Грибоедов «Горе от ума»). Достоевский пользовался другим способом ключевого слова – курсив *(проба, дело, убийство, грабеж, тогда, после того…*

**5. Предметный мир в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»**

Когда Ф.М. Достоевский сосредотачивает все свое внимание на вещах в комнатах и квартирах, старательно и точно отражая их внешность, надо следить за малейшей деталью в описаниях, столь у него редких и скупых. Жилище Сони Достоевский описывает подробно потому, что оно не только снимок ее греховности, ее искаженного существования и душевных страданий, но еще и часть души Раскольникова, судьба которого в Сониных руках. Женщины в творчестве Достоевского не имеют собственной судьбы, но зато определяют собою судьбу мужчин и в ней как бы растворяются.

Достоевский описывает комнату Сони. Какая печаль, какая мерзость запустения… И этот комод, стоящий как бы на грани небытия вблизи от ужасного острого угла, убегающего куда-то вглубь. Кажется, еще один шаг и попадешь в мир потусторонних теней. Соню привела в это серое жилище ее греховная жертвенность. Такая жертвенность неминуемо порождает встречу Сони с преступной гордыней, с носителем темной надменности – Раскольниковым.

Погружаясь в глубину всех вещей, положений и состояний, начинаешь постигать нечто совершенно поразительное, картезианскому рассудку недоступное: то, что Соня живет в своем сером углу, и есть ее метафизически уже состоявшаяся задолго до осуществления наяву встреча с Раскольниковым. Поселившись здесь, Соня тем самым проникла в душу идейного убийцы и навсегда осталась в ней. Сонина комната – это отразившаяся вовне часть души Раскольникова. Живя в своей комнате Соня жила в душе Раскольникова задолго до своего личного знакомства с ним.

Оттого как просто звучит совсем непростое обещание Раскольникова сказать Соне, кто убил Лизавету. По словам Раскольникова, он тогда выбрал Соню, чтобы сказать ей это, когда еще не убивал Лизавету, да и самой Сони не знал, а только слышал о ней пьяный рассказ Мармеладова. Достоевский открывал новые миры и новые не изведанные никем законы бытия. Приобщая нас к этим мирам и законам, он показывает, что все долженствующее произойти наяву уже свершилось в наших душевных глубинах при содействии нашей же собственной внутренней воли, и что наши стремления, мечтания и вожделения, неведомо для нашего сознания, принимая различные формы и виды, материализуются в мире явлений. Таким образом, и прямо и косвенно, Достоевский утверждает мысль великого Оригена: «материя есть уплотненная человеческим грехом духовность.

Если комната Сони действительно есть проступившая наружу материализовавшаяся часть души Раскольникова, то становиться постижимым, почему, слушая Мармеладова, он уже «знает бессознательно», кого убьет и к кому придет признаваться в убийстве. Если пустая комната в притоне Ресслих есть символ метафизической пустоты, давно овладевший душою идейного убийцы, то можно духовно ощутить, почему при первом же свидании Свидригайлова с Раскольниковым оба они мгновенно и по существу узнают друг друга.

**6.Толстой**

**6.1 Ирония и сатира в романе-эпопее «Война и мир»**

В романе-эпопее «Война и мир» Л. Н. Толстой относится к «большому свету» не просто отрицательно. Он часто прибегает к иронии, а порою выступает как обличитель, как сатирик.

1.Авторская характеристика.

Тот человеческий тип, который воплощен в Ипполите Курагине, так чужд и ненавистен Толстому, что в гневе своем он просто не может сдержаться. Очевидно поэтому авторская характеристика этого персонажа дана как гротеск:

«И князь Ипполит начал говорить по-русски таким выговором, каким говорят французы, пробывшие год в России. Все приостановились, так оживленно, настоятельно требовал князь Ипполит внимания к своей истории.- «В *Moscou* есть одна барыня *une dame* за карета. И очень большой ростом. Это было ее вкусу… Она сказала…» Тут князь Ипполит задумался, видимо, с трудом соображая…»

Смешанный русско-французский язык и явное тупоумие князя Ипполита вызывают не столько веселую, сколько недобрую насмешку у автора и у его читателя. Толстовское обличение принимается читателем как естественное, *как должное быть.*

*2.*Авторское описание-характеристика

Толстому ненавистны не только люди «большого света», но и сам свет – его атмосфера, ненормальный образ жизни. Вот, например, как описывается вечер у Анны Павловны Шерер:

«Как хозяин прядильной мастерской, посадив работников по местам, прохаживается по заведению, замечая неподвижность или непривычный, скрипящий, слишком громкий стук веретена, торопливо идет, сдерживает или пускает его в надлежащий ход, так и Анна Павловна, прохаживаясь по своей гостиной, подходила к замолкнувшему или слишком много говорившему кружку и одним словом или перемещением опять заводила приличную разговорную машину».

И далее: «Вечер Анны Павловны был пущен. Веретена с разных сторон равномерно и не умолкая шумели…».

Мир светского общества подается как мир механический, машинообразный. И не только подается- он таков и есть для Толстого: здесь и люди, и чувства – механические.

3. Меткое, авторское слово-оценка

Свое отрицательное отношение к персонажу Толстой иногда выражает одним единственным словом.

Наполеон, столь нелюбимый Толстым, в своем кабинете смотрит на портрет сына… Вот как пишет автор: «Он подошел к портрету и сделал вид задумчивой нежности…» «Сделал вид!» Прямая оценка чувства Наполеона.

4.Сравнение

В салоне Анны Павловны гость – виконт. Толстой замечает: « Анна Павловна, очевидно, угощала им своих гостей…».

Слово «угощала» можно было бы принять за обычную метафору. Но следующее тут же сравнение открывает ее прямой и отрицательный смысл:

«Как хороший метрдотель подает, как нечто сверхъестественно-прекрасное, тот кусок говядины, который есть не хочется, если увидеть его в грязной кухне, так в нынешний вечер Анна Павловна сервировала своим гостям сначала виконта, потом аббата, как что-то сверхъестественно-утонченное».

К такого рода сравнениям Толстой прибегает довольно часто.

5. Иронический авторский комментарий

Четвертый том открывается описанием петербургского вечера все у той же Анны Павловны Шерер. Князь Василий Курагин читает письмо, которое, по замечанию Толстого, «почиталось образцом патриотического духовного красноречия». Князь Василий славился в свете «своим искусством чтения». Искусство же это, комментирует Толстой , «Считалось в том, чтобы громко, певуче, между отчаянными завываниями и нежным ропотом переливались слова, совершенно независимо от их значения, так что совершенно случайно на одно падало завывание, а на другие – ропот».

6.Портретная деталь

Часто она делается неожиданно, является специфической.

Первая встреча читателя с Анатолием Курагиным. О его внешности Толстой говорит: «Анатоль стоял прямо, разинув глаза». Мы привыкли сочетать глагол «разинуть» со словом «рот» («Разинуть рот» в портретной характеристике воспринимается как насмешка над «догадливостью», «находчивостью» героя). «Разинуть глаза»- выражение неожиданное, необычное и потому особенно выразительно подчеркивает туповатость, отсутствие сообразительности в глазах Анатоля.

7. Речевая деталь

Тот же Анатоль Курагин без нужды и смысла часто повторяет словечко «а». Например, в сцене объяснения с Пьером после попытки соблазнить Наташу: «Этого я не знаю. А? – сказал Анатоль, ободряясь по мере того, как Пьер преодолевал свой гнев.- Этого я не знаю и знать не хочу… по крайней мере вы можете взять назад свои слова. А? Ежели вы хотите, чтобы я исполнил ваше желание. А?»

Это бессмысленно-вопрошающее «а» создает впечатление, что перед вами человек, который постоянно удивляется: произнесет слово, и тут же оглядывается, и сам себя толком не понимает, и точно спрашивает окружающих, что, мол каково я сказал…

8. Внешний жест

У Толстого он часто несовместим со словами, с обликом или с поступком персонажа.

Вспомним еще раз сцену чтения письма преосвященного: «Всемилостивейший государь император!» - строго проговорил князь Василий и оглянул публику, как будто спрашивая, не имеет литература кто сказать против этого. Но никто ничего не сказал.

**6.2 О художественном мастерстве Л. Н. Толстого**

Первая часть второго тома начинается описанием приезда Николая Ростова домой. Следует обратить внимание, как «подслушал» Толстой такие близкие и понятные всем нам чувства человека, возвращающегося к родным местам после долгой разлуки. **Нетерпение:** быстрей, быстрей домой, туда, куда стремился Николай все последние месяцы и дни. «Скоро ли? Скоро ли? О, эти несносные улицы, лавки, калачи, фонари, извозчики!» И **радость узнавания:** вот: «карниз с отбитой штукатуркой»; «все та же дверная ручка замка, за чистоту которой сердилась графиня, так же слабо отворялась», «те же люстра в чехле»… И **счастье любви** всех к одному тебе, и радость.

После возвращения Николай Ростов завел «своего собственного рысака и самые модные рейтузы, особенные, каких ни у кого еще в Москве не было, и сапоги, самые модные, с самыми острыми носками» и превратился в «молодца-гусара». Ростовское ( т.е. отзывчивость, чуткость) и гусарское (т.е. бесшабашность, лихость, грубость нерассуждающего вояки) – вот две противоборствующие стороны характера Николая Ростова.

Свой крупный проигрыш Долохову Ростов обещает заплатить завтра, дает честное слово и с ужасом осознает невозможность его сдержать. Он возвращается домой, и ему, в его состоянии, странно видеть обычный мирный уют семьи: «У них все то же. Они ничего не знают! Куда мне деваться?» Наташа собирается петь. Это непонятно и раздражает его: чему она может радоваться, «пулю в лоб, а не петь»…

Василий человеке, по убеждению Толстого, живут самые разнообразные чувства, стремления, желания. Поэтому писатель видит своего героя «то злодеем, то ангелом, то мудрецом, то идиотом, то силачем, то бессильнейшим существом».

События повседневной жизни для персонажей романа всегда многозначительны. Николай слушает пение сестры, и неожиданное совершается с ним: «вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и все в мире сделалось разделенным на три темпа… Эх, жизнь наша дурацкая!- думал Николай. – Все это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь – все вздор… а вот оно – настоящее».

Требования «чести» - все для Ростова. Они-то и определяют его поведение. Важность и обязательность дворянских и гусарских правил исчезает в потоке подлинного человеческого, *настоящего* чувства, вызванного музыкой*. Настоящее* чаще всего открывается человеку через потрясение, через кризис.

Динамика развития характера, его противоречивость находит отражение и в портретных деталях героев.

Например, Долохов. Он беден, незнатен, а друзья (Курагин, Безухов, Ростов) - графы, князья – денежны, удачливы. У Ростова и Курагина сестры – красавицы, у Долохова – горбунья. Он полюбил девушку «небесной чистоты», а Соня влюблена в Николая Ростова.

Обратим внимание на детали портрета: «рот его… всегда имел себе подобие улыбки»; взгляд «светлый, холодный». Во время карточной игры Николай Ростова неотвратимо притягивают «ширококостные, красноватые руки с волосами, виднеющимися из-под рубашки». «Подобие улыбки», «холодный взгляд», хищные, жадные руки – детали, рисующие жестокий, неумолимый облик одного из людей- масок.

Динамическая деталь: взгляд, жест, улыбка (обычно в форме распространенного определения или причастного, деепричастного оборота) – указывает читателю на душевное состояние или мгновенное внутреннее движение героя:

«Встретившись в гостиной с Соней, Ростов покраснел. Он не знал, как обойтись с ней. Вчера они поцеловались в первую минуту радости свидания, но нынче они чувствовали, что нельзя было этого сделать; он чувствовал, что все, и мать, и сестры, смотрели на него вопросительно и от него ожидали, как он себя поведет с нею. Он поцеловал ее руку и назвал ее вы – Соня. Но глаза их, встретившись, сказали друг другу «ты» и нежно поцеловались. Она просила своим взглядом прощения за то, что в посольстве Наташи она смела напомнить ему о его обещании и благодарила его за его любовь. Он своим взглядом благодарил ее за предложение свободы и говорил, что, так ли, иначе ли, он никогда не перестанет любить ее, потому что нельзя не любить ее»

Приемом проникновения в психологию действующего лица художественного произведения является *внутренний монолог* – размышления, думы («про себя») речь, рассуждения персонажа. Например размышления Пьера Безухова после дуэли с Долоховым:

«Он прилег на диван и хотел заснуть, для того чтобы забыть все, что было с ним, но не мог этого сделать. Такая буря чувств, мыслей, воспоминаний поднялась в его душе, что он не только не мог спать, но не мог сидеть на месте и должен был вскочить с дивана и быстрыми шагами ходить по комнате. То ему представлялась она в первое время после женитьбы, с открытыми плечами и усталым, страстным взглядом, и тотчас же рядом с нею представлялось красивое, наглое и твердо-насмешливое лицо Долохова, каким оно было на обеде, и то же лицо Долохова, бледное, дрожащее, каким оно было, когда он повернулся и упал в снег.

-Что же было? – спрашивал он сам себя. – Я убил *любовника*, да, любовника своей жены. Да, это было. Отчего? Как я дошел до этого? – Оттого, что ты женился на ней, - отвечал внутренний голос».

Одна мысль вызывает другую; каждая в вою очередь порождает цепную реакцию соображений, выводов, новых вопросов…

Привлекательность ищущих, думающих, сомневающихся героев заключается именно в том, что они страстно хотят понять, что же такое жизнь, в чем ее высшая справедливость? Отсюда – непрерывное движение мыслей и чувств, движение как столкновение, борьба («диалектика») разнообразных решений. «Открытия», которые делают герои, - это ступени в процессе их духовного развития.

Диалектика душевных движений отражается с диалогах: собеседники перебивают друг друга, речь одного вклинивается в речь другого, - и это создает не только естественную прерывистость разговора, но и живое смешение мыслей.

В диалогах раскрывается или полное взаимопонимание (Пьер- Андрей; Пьер – Наташа, Наташа- ее мать), или противоборство мыслей и чувств ( Пьер – Элен; Пьер – Анатоль; кн. Андрей – Билибин).

И в диалогах художник часто пользуется несобственно-прямой речью, чтобы авторское отношение было совершенно ясно читателю.

«диалектика души…» - так назвал Н.Г. Чернышевский особенности художественной манеры Л. Толстого в раскрытии внутреннего мира персонажей. «Диалектика души» определяет сложный синтаксический строй предложения. Художника не смущает ни громоздкость слова или предложения, ни пространность выражения. Главное для него – полно, обоснованно, исчерпывающе высказать все, что он считает необходимым.

**7. Антон Павлович Чехов**

**7.1 Диалоги А.П. Чехова**

Подобная особенность чеховского мастерства, кстати, далеко не сразу была понята критиками — долгие годы они твердили о том, что деталь в произведениях Чехова случайна и незначительна. Разумеется, писатель не подчеркивал сам значительности своих деталей, штрихов, художественных подробностей. Он вообще не любил ни в чем подчеркнутости, не писал, что называется, курсивом или разрядкой. О многом он говорил как бы мимоходом, но именно “как бы” — все дело в том, что художник, по его собственным словам, рассчитывает на внимание и чуткость читателя.

В начале рассказа “Невеста” автор передает тяжелое, угнетенное состояние Нади Шуминой накануне свадьбы. И сообщает: “Из подвального этажа, где была кухня, в открытое окно слышно было, как там спешили, как стучали ножами, как хлопали дверью на блоке, пахло жареной индейкой и маринованными вишнями...” Казалось бы, чисто бытовые подробности. Однако сразу дальше читаем: “И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!” На наших глазах “индейка” перестает быть только житейской деталью — она становится и символом сытой, праздной жизни “без перемены, без конца”

Затем описывается ужин с манерными и пошлыми разговорами. И когда Чехов упоминает: “Подали большую, очень жирную индейку”, эта деталь уже не воспринимается как нейтральная или случайная, она важна для понимания самочувствия и настроения главной героини.

Еще более выразительно выглядит сходный штрих в рассказе “Дама с собачкой”. Гуров в Москве томится воспоминаниями об Анне Сергеевне.

Однажды, выходя из докторского клуба, он начинает разговор со своим карточным партнером, об “очаровательной женщине”, с которой он познакомился в Ялте. И в ответ слышит: “А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!” Эти слова, такие обычные, как будто ударяют Гурова и заставляют вдруг ощутить пошлость и бессмысленность жизни, в которой он участвует.

Деталь у Чехова глубоко не случайна, она окружена атмосферой жизни, уклада, быта — как вот эта “жирная индейка” или “осетрина с душком”. Чехов-художник поражает разнообразием тональности повествования, богатством переходов от сурового воссоздания действительности к тонкому, сдержанному лиризму, от легкой, едва уловимой иронии — к разящей насмешке.

Крылатым изречением стали слова писателя: “Краткость — сестра таланта”. В письме М. Горькому он писал: “Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация”.

Краткость, умение сказать многое в немногих словах определяют все, что выходит из-под пера Чехова (исключение составляют разве лишь несколько ранних повестей и первая пьеса). Произведения Чехова поэтически изящны, внутренне соразмерны и гармоничны, недаром Лев Толстой назвал его “Пушкин в прозе”.

А. П. Чехов—наследник лучших традиций русской классической литературы. Сын России, связанный с родной землей, с русской историей, культурой, жизнью всем духом и строем своих произведений, Чехов давно уже признан всем миром.

Скромный, начисто свободный от суетного тщеславия писатель предсказывал себе как автору рассказов, повестей и пьес недолговечную жизнь. Однако он до сих пор современен, и ни одной морщинки нет на его творческом портрете.

Он прожил в двадцатом веке всего несколько лет, но стал одним из самых любимых и читаемых писателей нашего времени Вместе с именами Толстого и Достоевского имя Чехова получило признание всего человечества.

Чехов — один из самых репертуарных драматургов мира. Его называют Шекспиром современности. Нет ни одного континента, где не шли бы его пьесы и водевили. И может быть, самая драгоценная его черта в том, что, признанный миллионами, он входит в каждый дом не как модная знаменитость, а как незаменимый друг.

**7.2 Цветовая деталь у Чехова**

Темные очки Беликова («Человек в футляре»)- образ точный, конкретный: темные очки отделяют человека от всего живого, гасят все краски жизни. К «темным очкам» примыкают и другие внешние детали: плащ, зонтик, теплое пальто на вате, чехольчик из серой замши для перочинного ножа; «лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник».

Василий портретном описании Беликова выделяется относительное прилагательное серый – тусклые неживой цвет, который сочетается с двумя постоянными цветовыми определениями Беликова – бледный и темный: темные очки на бледном лице.

Цветовой фон ( вернее, его бесцветность) еще более усиливает значение определений: маленький, скрюченный, слабая улыбка, маленькое бледное лицо…

Однако Беликов не застывший символ, а живое лицо. И живая реакция Беликова на события дается опять-таки красками, которые сменяют привычную бледность лица. Так, получив карикатуру о «влюбленном антропосе», он делается зленным. Зеленым, «мрачнее тучи» становится он, встретив Вареньку и ее брата, мчавшихся на велосипедах. Возмущенный Беликов «из зеленого стал белым»…

Рассказ «Ионыч» интересен отсутствием цвета. Например Старцев потянулся к Туркиным, влюбился в их дочь. Но все остается бесцветным или темным: темные листья в саду, «было темно», «в темноте», «темный дом»…

Василий этом темном ряду встречаются и другие краски. Например, «розовая от напряжения Екатерина Ивановна играет на фортепьяно», - розовая только от физического напряжения. Голубым был конверт, в котором мать Котика прислала письмо Старцеву с просьбой приехать к ним, Туркиним. Желтый кладбищенский песок, желтые и зеленые деньги, которыми набивает карманы доктор Старцев. А в финале пухлый, кранный Ионыч и его кучер, тоже толстый, красный с мясистым затылком…

Таковы «говорящие» краски чеховского текста, которые помогают читателю глубже почувствовать смысл и значение художественного текста.

Вывод

Таким образом, в заключение своей работы, могу сказать, что роль детали в русской литературе имеет огромное значение, и, изучая художественные произведения русской литературы 19 века, читателю следует уделять как можно больше внимания на различные элементы описания интерьера, одежды, жеста, мимики героя.

Я считаю, что художественные детали, в произведениях иногда говорят нам о том, о чем автор не пишет напрямую, но хочет донести до читателя, таким образом, деталь может сказать о большем, чем сказано открыто.

Список литературы

1. И.С. Тургенев «Отцы и дети»
2. Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание»
3. А.П. Чехов «Невеста», «Вишневый сад», «Человек в футляре», «Дама с собачкой»
4. Литературный справочник
5. Ю.Н. Тынянов «Поэтика», «История литературы».
6. М. Н. Бойко «Лирика Некрасова».
7. Л. Н. Толстой «Война и мир»