

Л. А. НОВИКОВ

Художественный
текст
и его
анализ



Новиков Лев Алексеевич

Художественный текст и его анализ. Изд. 3-е. — М.: Издательство ЛКИ, 2007. — 304 с.

В книге даются образцы лингвистического анализа текстов произведений русской литературы.

Каждый текст снабжен необходимым справочным материалом. Главный акцент сделан на целостном анализе художественного текста в единстве его различных и взаимосвязанных уровней: идейного содержания, жанрово-композиционной структуры и языка как эстетически организованной системы. Объяснительный языковой материал, а также сведения литературоведческого и историко-культурного характера призваны сделать анализ доступным для учащихся.

Предназначается для преподавателей русского языка и литературы и студентов-филологов.

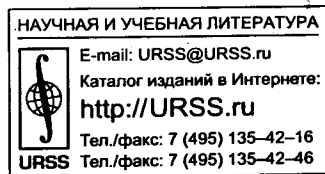
Издательство ЛКИ. 117312, г. Москва, пр-т 60-летия Октября, 9.
Формат 60×90/16. Печ. л. 19. Зак. № 1087.

Отпечатано в ООО «ЛЕНАНД». 117312, г. Москва, пр-т 60-летия Октября, д. 11А, стр. 11.

ISBN 978-5-382-00274-3

© Л. А. Новиков, 1988, 2007

© Издательство ЛКИ, 2007



Все права защищены. Никакая часть настоящей книги не может быть воспроизведена или передана в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, будь то электронные или механические, включая фотокопирование и запись на магнитный носитель, а также размещение в Интернете, если на то нет письменного разрешения владельцев.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Лингвистическое изучение художественного текста — эффективная форма работы по языку и литературе, один из существенных аспектов в преподавании русского языка. Обстоятельный анализ текста, проводимый преподавателем в учебной аудитории, способен удовлетворить самый глубокий интерес студентов-филологов к современному языку и истории русского литературного языка, эстетике и поэтике слова, теории литературы, классической и современной русской литературе, к истории и культуре русского народа.

Предлагаемая книга адресована преподавателям русского языка и литературы и студентам-филологам. Содержащийся в ней объяснительный языковой материал, а также сведения литературоведческого и историко-культурного характера призваны сделать анализ текстов, проводимый преподавателем, доступным для студенческой аудитории.

Знакомство с различными образцами лингвистического толкования текста поможет преподавателю овладеть методологией и практикой филологического изучения языка литературных произведений. Необходимые сведения теоретического характера могут быть почерпнуты из вступительного раздела и из литературы, представленной в конце книги.

Книга содержит образцы анализа различных по характеру, жанру и времени создания произведений классической и современной русской литературы (значительные по объему произведения даются в отрывках; в случае необхо-

димости к анализу привлекается языковой материал фрагментов, не представленных в книге). Порядок расположения текстов хронологический. Это произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. И. Тютчева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, А. А. Блока, М. Горького, В. В. Маяковского, К. Г. Паустовского, К. М. Симонова, М. А. Шолохова, Р. И. Рождественского, Е. А. Евтушенко, А. А. Вознесенского, углубленное изучение и «замедленное» чтение которых не только расширяет знания в области поэтического русского языка, но и способствует более глубокому пониманию самих произведений литературы, творчества писателей, их языка и стиля, а также русской истории и культуры.

Расположение материала в основной части пособия подчинено единому методологическому принципу.

Сначала дается художественный текст, подлежащий лингвистическому анализу.

Непосредственно за текстом следует комментарий к нему, в котором разъясняются непонятные или недостаточно понятные слова или выражения, особенно их контекстуальный смысл (ср. помету *зд.* — здесь), устаревшие или требующие специального пояснения грамматические конструкции, формы, некоторые фонетические явления, ударение и т. п. За знаком \circ помещается культурно-исторический комментарий (объяснение исторических событий, имен, названий, явлений общественной жизни, реалий и т. п.). В отдельных случаях в комментарии содержатся отсылки к комментарию к другому произведению.

Анализ текста представлен в трех взаимосвязанных частях, отделенных друг от друга знаком \square . В первой части рассматривается идейно-эстетическое содержание произведения; вторая посвящена его жанрово-композиционной структуре; в третьей дается разбор изобразительных средств текста, раскрывающих вместе с композицией идею литературного произведения.

Структура книги и содержание ее разделов не предполагают обязательной последовательности в использовании текстов и их толкований, они могут изучаться выборочно.

Настоящая книга, сохраняя определенную связь с предшествующей¹, существенно отличается от нее как по отбору текстов, так и по целевой установке и методу анализа. Состав текстов расширен, некоторые из них сняты. Если в предшествующей книге основное внимание

¹ См.: Новиков Л. А. Лингвистическое толкование художественного текста. М., 1979.

уделялось собственно языковому комментарию, так сказать, «прояснению» текста, то теперь акцент сделан на целостном анализе художественного текста в единстве его различных и взаимосвязанных сторон (уровней): идейного содержания, жанрово-композиционной структуры и языка как эстетически организованной системы. Обычный языковой комментарий сведен к минимуму. В центре внимания оказывается анализ контекстуальных «приращений» языковых единиц, обычно не раскрываемых словарями. Это потребовало основательной переработки подавляющего большинства толкований и написания новых образцов анализа к вновь введенным текстам.

В конце пособия помещен краткий предметный указатель основных понятий и терминов, отсылающий читателя к соответствующим частям книги и показывающий эти термины «в действии». Кроме того, дается список основных терминов поэтики с их толкованием.

Разумеется, интерпретация текста допускает разные подходы к нему и различные варианты его анализа, а может быть, и вообще различные истолкования его. Читатель может предложить и свой, более удачный и более убедительный анализ текста. Это даст еще большее основание считать поставленную в книге задачу выполненной.

Первым рецензентом книги, сделавшим целый ряд ценных критических замечаний и давшим автору полезные конструктивные советы по улучшению текста пособия, был доктор филологических наук, профессор МГПИ им. В. И. Ленина, незабвенный Леонард Юрьевич Максимов, тонкий знаток и ценитель поэтического языка и обаятельный человек. Автор благодарен также другим рецензентам — докторам филологических наук, профессорам Александру Ивановичу Молоткову и Валерию Петровичу Абрамову.

По имеющимся сведениям, книга получила широкое внедрение в учебный процесс в университетах России и других стран. Поэтому ее адресат расширен по сравнению с первым изданием (М., 1988).

Л. Новиков
Москва, июнь 2002 г.

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЯЗЫКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

§ 1. ФИЛОЛОГИЯ И ИЗУЧЕНИЕ ТЕКСТА

Филология как совокупность гуманитарных наук, изучающих культуру народа, выраженную в языке и литературном творчестве, возникла в результате изучения текстов (например, у индийцев — древних священных гимнов — Вед, особенно Ригведы; у греков — школьного комментирования Гомера) и представляла собой первоначально единую отрасль знаний о текстах. «Текст во всей совокупности своих внутренних аспектов и внешних связей — исходная реальность филологии. Сосредоточившись на тексте, создавая к нему служебный „комментарий“ (наиболее древняя форма и классический прототип филологического труда), филология под этим углом зрения вбирает в свой кругозор всю ширину и глубину человеческого бытия, прежде всего бытия духовного» [Аверинцев, 1979, с. 372—373].

Необходимость углубленного разноаспектного изучения текстов в значительной степени способствовала постепенной дифференциации лингвистических, литературоведческих и исторических дисциплин, входивших первоначально в единую историко-филологическую науку. Дальнейшее развитие науки привело к дифференциации и каждой из этих дисциплин. В лингвистике, например, выделились фонетика, грамматика (морфология и синтаксис), лексика и словообразование, в которых текст рассматривается на соответствующих уровнях. Аналитический аспектный подход к изучению языка становится преобладающим. Он позволил детально рассмотреть и описать различные языковые уровни, но вместе с тем создал и известную предпосылку к их обособлению и даже разобщению.

Это нашло отражение в так называемом поаспектном изучении текста и в сложившейся традиции преподавания языка, особенно теоретических курсов, по уровням. Между тем осознание филологии как научного принципа целостного изучения текстов (и в первую очередь — художественных), а также сама теория и практика преподавания языка немыслимы без синтетического рассмотрения элементов различных уровней текста, без учета взаимодействия единиц как одного и того же, так и разных уровней языка. В центре внимания здесь не частное, а целое, в котором семантически фокусируются все составляющие текста. Данные обычной лингвистики должны быть пополнены здесь сведениями из лингвистики текста, «цель которой — найти и построить систему категорий текста со специфическими для него содержательными и формальными характеристиками» [Николаева, 1978, с. 469]. Узость и недостаточность изучения языка только по уровням стали очевидными.

Всесторонний учет функционирования и взаимодействия, синтеза различных по своему характеру компонентов текста, их семантически и эстетически направленного использования особенно важен при изучении языка литературных произведений.

Л. В. Щерба писал в 1923 г., что объяснение текста, к которому во французских университетах на три четверти сводится изучение литературных произведений, в русской традиции почти отсутствует. Поэтому студенты, «кончающие филологический факультет и готовящиеся стать преподавателями русского языка, зачастую не умеют читать, понимать и ценить с художественной точки зрения русских писателей вообще и русских поэтов в частности» [Щерба, 1957, с. 26].

Стремясь преодолеть односторонность традиционного анализа художественных текстов, Л. В. Щерба в своих «Опытах лингвистического толкования стихотворений» предложил методику синтетического изучения литературного произведения. Он назвал ее лингвистическим толкованием текста, целью которого «является показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [там же, с. 97]. Это — «путь лингвистический, путь разыскания значений: слов, оборотов, ударений, ритмов и тому подобных языковых элементов, путь создания словаря, или, точнее, инвентаря выразительных средств русского литературного языка» [там же, с. 27].

«Опыты лингвистического толкования стихотворений» Л. В. Щербы представляют собой, несмотря на их учебную направленность, яркие образцы филологического изучения художественного текста, которое предполагает органическое единство лингвистического, литературоведческого и культурно-исторического аспектов анализа. Задачи и границы лингвистики, взаимодействующей со смежными науками, понимаются при этом широко. По мнению Л. В. Щербы, узколингвистического знания недостаточно для понимания литературных произведений, созданных в определенной социальной среде, в определенной исторической обстановке, в свете которых они только и могут быть поняты. Поэтому плох тот лингвист, который не разбирается в этих вопросах. Он не отвечает требованиям времени и современной филологической науки. Как бы развивая эту мысль, Р. О. Якобсон [1975, с. 228] позднее скажет: «...как лингвист, игнорирующий поэтическую функцию языка, так и литературовед, равнодушный к лингвистическим проблемам и незнакомый с лингвистическими методами, представляют собой вопиющий анахронизм».

Значительный вклад в филологическое изучение художественного текста в связи с разработкой методики преподавания русского языка в школе внес А. М. Пешковский (см., например, [1927]). Он ориентировал свой анализ (стихотворный размер и ритм, семантика слов и выражений, изобразительные средства лексики и грамматики и др.) не на курс теории словесности, а непосредственно на определенный текст, так как считал главной задачей анализа обучение углубленному чтению текста. А. М. Пешковский видел в лингвостилистическом толковании текста важнейшее средство развития активных навыков владения языком: «Как ребенок научается говорить лишь через понимание речи взрослых, так человек может прийти к своему собственному стилю только через понимание чужих стилей. Поэтому во главу угла при занятиях стилем я ставлю углубленный стилистический анализ текста, то, что французы называют *explication du texte*²» [Пешковский, 1930, с. 57—58]. Особое значение ученый придавал семантическому и стилистическому анализу лексики, которая «теснейшим образом сплетается с системой образов и с идеологией» [там же, с. 58].

Вопросы методологии и практики изучения языка русской художественной литературы разрабатывались и дру-

гими известными филологами. Назовем прежде всего Ю. Н. Тынянова, В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, М. М. Бахтина, Б. А. Ларина, Г. О. Винокура, Ю. М. Лотмана, Л. Ю. Максимова, Д. Н. Шмелева. Теория и практика лингвистического анализа художественного текста в вузах и школах национальных республик СССР в течение ряда десятилетий разрабатывается Н. М. Шанским и его учениками: отметим здесь его книгу «Лингвистический анализ художественного текста» (М., 1984); он же главный редактор серии сборников статей «Анализ художественного текста» (Вып. 1—3. М., 1975—1979).

Особой спецификой, связанной с различием языков и культур, отличается изучение текстов художественных произведений в преподавании русского языка как иностранного. И здесь уже накоплен известный опыт работы.

К целостному рассмотрению текстов ведет не только практика преподавания языка, но и лингвистическая теория. Возникшая как результат изучения текстов, филология на современном, качественно новом этапе ее развития снова возвращается от замкнутых уровневых аспектов языка к тексту как единому функционирующему целому, как «языку в действии». Лингвистика текста, понимаемая широко,— одно из магистральных направлений мировой науки о языке XXI в. На наших глазах происходит синтезирование единиц разных уровней языка в более крупные, функционально-текстовые: возникают такие новые отрасли лингвистики, как грамматика текста, синтаксис текста, стилистика текста и т. п. Лингвистика художественного текста занимает среди них особое положение. Она имеет дело с целенаправленным взаимодействием единиц не одного, а чаще всего нескольких разных уровней текста, благодаря чему в нем во всей полноте реализуются определенные семантические и эстетические функции. Здесь смысл (собственно семантический, эстетический) коррелирует с текстом в целом, а не только с определенными его уровнями и единицами.

Новый этап в изучении языка художественной литературы знаменуют собой работы В. В. Виноградова.

² *Explication du texte* (франц.)— объяснение, толкование текста.

§ 2. НАУКА О ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

В. В. Виноградову был свойствен целостный подход к изучению литературного произведения. Язык художественной литературы он рассматривал в широком филологическом плане, который исключал узость только литературоведческого или только лингвистического подхода к тексту. Первый по существу оставляет в стороне его первоэлемент (язык), второй — ограничивается им, замыкается в нем. Еще в статье «К построению теории поэтического языка. Учение о системах речи литературных произведений» В. В. Виноградов отмечал, что «структура литературного произведения обусловлена не только „поэтическими формами“ речи, но и „поэтичностью“ других форм композиции, данных через язык, но не из него выросших» [1927, с. 11]. Это с одной стороны. С другой стороны, существенно учитывать и связь изучения языка и композиции с собственно литературным планом анализа художественного произведения.

Изучение языка и стиля писателей и теоретические исследования в этой области привели В. В. Виноградова к необходимости и целесообразности обоснования особой филологической науки — науки о языке художественной литературы. В предисловии к книге «О языке художественной литературы» он писал: «По моему глубокому убеждению, исследование языка (или, лучше, стилей) художественной литературы должно составлять предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого» [Виноградов, 1959, с. 3—4]. Свое понимание объекта, задач, принципов и методов исследования, научного аппарата этой науки В. В. Виноградов изложил в целом ряде своих исследований, и прежде всего в книгах (включая упомянутую выше): «Проблема авторства и теория стилей» (М., 1961), «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (М., 1963), «Сюжет и стиль» (М., 1963), «О теории художественной речи» (М., 1971).

И хотя теоретические положения науки о языке художественной литературы нельзя еще считать окончательно сформулированными, она уже теперь позволяет сделать филологическое изучение текстов научным и целостным, охватывающим различные стороны их как произведений словесного искусства. Эта наука обогатила аппарат исследования художественного текста такими важными

понятиями, как *образ автора* — организующее начало, «фокус» литературного произведения, его детерминанта, *структура образа автора* (ее уровни), *авторская модальность*, *структура и уровни художественного текста*, *структура повествования*, *повествователь*, *лирический герой*, *типы повествования*, *типы речи*, *трансформация и целенаправленное взаимодействие языковых единиц в тексте*, *система образных средств текста* и мн. др.

В. В. Виноградов выдвинул ряд принципиально новых проблем этой науки. Он обосновал, в частности, положение о семантической и эстетической трансформации слова в тексте, о целенаправленном, подчиненном идейному замыслу изменении и слиянии значений языковых единиц в единый эстетически значимый смысл: «Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрастает новыми, иными смыслами (так же, как и значение описываемого эмпирического факта вырастает до степени типического обобщения). В художественном произведении нет и во всяком случае не должно быть слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов. Отбор слов неразрывно связан со способом отражения и выражения действительности в слове... В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в теснейшем взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого» [1959, с. 230, 234].

Наука о языке художественной литературы является фундаментом лингвистического анализа текста как прикладной лингводидактической дисциплины, использующей принципы и методы этой науки.

Следует подчеркнуть, что термину *лингвистический анализ* (лингвистическое толкование) художественного текста придается широкое значение: к компетенции лингвистики отнесено изучение эстетической функции языка как первоэлемента литературы, а также рассмотрение композиционной структуры художественных произведений.

Кроме того, важно иметь в виду, что само по себе понятие *толкование* может пониматься расширительно. Всю поэзию, например, можно рассматривать как толкование жизни, эстетическое освоение действительности: «Поэзия (искусство), как и наука, есть *толкование* действительности, ее переработка для новых, более сложных, высших целей жизни» [Потебня, 1976, с. 339].

§ 3. ОБРАЗ АВТОРА КАК ПОЭТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ И ДЕТЕРМИНАНТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Художественное произведение несет на себе отпечаток мировоззрения, поэтического видения действительности, языка, стиля своего творца.

С точки зрения теории и психологии творчества порождаемый текст как «язык в действии» представляет собой авторский поток сознания, выраженный в языковой форме. «...Поток сознания есть непрерывная текучесть языкового сознания, возможная и необходимая как заполнение непрерывных и строго определенных моментов в движении этого языкового сознания, которые сами по себе вовсе не отменяются, но существуют исключительно только в своей взаимной слиянности. Поэтому с точки зрения потока сознания вообще не существует абсолютной прерывности в языке, но всякий прерывный элемент в языке всегда заряжен той или иной динамикой окружающей его семантики. Всякий прерывный элемент в языке существует не сам по себе, но как принцип семантического становления, как динамическая заряженность для той или иной области окружающего его контекста»; «язык оказывается сплошным континуумом, в котором прерывные точки тонут до полного слияния» [Лосев, 1982, с. 455].

Поток языкового сознания, отражаемый в динамической структуре текста художественного произведения, имеет определенную идеологическую направленность, свою поэтическую структуру и специфические средства их выражения. Это то, что беспокоит писателя, что он хочет сказать и как он это делает, а следовательно, и то, как он сам проявляется в своем творчестве. Поэтому литературное произведение — вместе с тем и отражение личности самого автора, его мировоззрения, творческого метода и языка. Правильно понять специфику и суть потока сознания автора — значит подобрать нужные «ключи» к анализу его произведения, сфокусировать в главном все составляющие и уровни текста. Объект и субъект изображения в художественном произведении тесно связаны. Поэтому одна из главных задач исследования поэтического текста заключается в том, чтобы «в объекте поэтического изображения найти его субъект, в изображенном открыть изобразителя» [Переверзев, 1928, с. 15].

Проблема образа автора как отражение «изобразителя в изображенном» в широком понимании этого выражения и

(что еще важнее) как детерминанты, определяющего принципа и начала в художественном произведении, была поставлена в русской филологии В. В. Виноградовым.

В уже упоминавшейся ранней работе В. В. Виноградова «К построению теории поэтического языка» [1927, с. 17—18] в аппарате исследования выделяются такие понятия и составляющие, как «всеобъемлющее художественное „я“ автора», приемы «конструирования образов рассказчиков или „писателей“ как „заместителей“ автора или же как персонажей его творчества», т. е. определенных «художественно-языковых сознаний» со специфическими формами и типами речи. При этом их выход за нормы литературного языка (например, диалектная речь) ставит перед автором и читателем задачу включения собранных форм речи в одно «художественно-языковое сознание».

Вопрос о «всеобъемлющем художественном „я“ автора» (не совпадающем, хотя и диалектически связанном с самим писателем как таковым) и «едином художественно-языковым сознании» получил у В. В. Виноградова дальнейшее развитие.

«Категория „образа автора“ претерпела в научном творчестве Виноградова определенную эволюцию: от первоначальных размышлений молодого ученого над вопросом „построения теории поэтического языка“, через тончайший анализ колоссального материала (в том числе в процессе монографического исследования стилей Гоголя, Достоевского, Пушкина, Лермонтова, Толстого) — к выдвижению основополагающих принципов изучения языка художественной литературы и постановке проблемы структуры „образа автора“ в качестве центральной» [Иванчикова, 1985, с. 124].

Выражая суть художественного произведения и концентрируя его идейное, композиционно-структурное и языковое (стилевое) единство, образ автора как своеобразная иерархически самая высокая поэтическая категория, создаваемая творчеством писателя и воссоздаваемая сотворчеством читателя, представляет собой детерминанту литературного произведения — главную особенность его содержания и структуры, определяющую его специфику, направление и характер его развертывания и развития. Она является наиболее адекватной категорией для постижения потока авторского сознания, для осуществления целостного всестороннего анализа художественного текста.

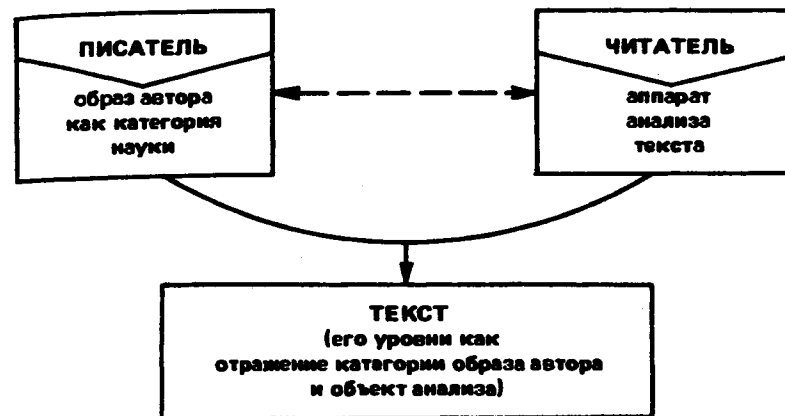
Наиболее обстоятельное обоснование категории образа автора дано В. В. Виноградовым в его опубликованной

посмертно книге «О теории художественной речи» (М., 1971), откуда взяты приводимые ниже характеристики этой категории, позволяющие получить о ней наглядное представление.

«В композиции художественного произведения динамически развертывающееся изображение мира раскрывается в смене и чередовании разных форм и типов речи, разных стилей, синтезируемых в „образе автора“ и его создающих. Именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство сложного композиционного художественного речевого целого» (с. 181). Образ автора — «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» (с. 118), «индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов» (с. 151—152). В структуре образа автора осуществляется переход «проблем образно-поэтической речи с ее специфическими качествами, проблем образов персонажей и рассказчика в идейный или идеологический план художественного произведения» (с. 82). Идейное содержание произведения «выражается не только в построении образов действующих лиц, в их соотношении и взаимодействии, в строе повествования и диалога, но и в стиле самого автора, в структуре его образа, создаваемой коммуникативным единством целого» (с. 83).

Являясь детерминантой художественного текста и главной категорией его анализа, образ автора отражает тем самым структуру текста.

Однако было бы неправильным считать, что эти понятия совпадают. Являясь изоморфными, они в то же время представляют собой качественно различные категории. Первое из них — главная, фокусирующая категория науки о языке художественной литературы, определенное художественное воплощение личности автора, «некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение» [Корман, 1972, с. 8]; второе — само литературное произведение как продукт художественного творчества писателя и объект исследователя (читателя). Категория образа автора с ее структурой отражается в тексте, в его взаимосвязанных уровнях, но не сливается с ним.



Поэтому, когда говорят, например, о речевой или композиционной структуре образа автора применительно к тому или другому тексту, имеют в виду, конечно, отражение этой категории в тексте.

Текст не следует понимать узко как только собственно язык, эстетически организованную речь. Текст имеет несколько уровней. «Кроме слова в плоти, в ткани произведения нет ничего, а слово — это воплощенная идея. И образ героя, и композиция произведения, и пейзаж, и сюжет, и тема, и весь сложный комплекс отражения действительности в литературе даны только в формах слова, языка, в их соотношениях, взаимосвязях, расположениях и т. д. и т. д. Восприятие литературы осуществляется в восприятии построения языка. Не имеющий „чувства языка“ никогда не сможет быть полноценным словесником.

Материал литературы как искусства — слово, язык... Литературное произведение сделано из языка, как книга сделана из бумаги и типографской краски» [Гуковский, 1966, с. 88—89].

§ 4. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И СТРУКТУРА КАТЕГОРИИ ОБРАЗА АВТОРА

Художественный текст представляет собой сложную структуру.

В нем прежде всего выделяются различные и вместе с тем взаимосвязанные уровни: идейно-эстетический (идеологический), жанрово-композиционный и собственно

языковой как эстетическая речевая система [Максимов, 1976, с. 464].

Идейно-эстетический (идеологический) уровень художественного текста — это воплощенное в нем в соответствии с авторским замыслом содержание литературного произведения как результат эстетического освоения изображаемой действительности. Этот уровень можно в известном смысле рассматривать в качестве исходного для писателя (замысел, идея) и конечного для читателя (их осознание) в процессе порождения, «передачи» и усвоения идейно-эстетической информации текста.

В науке о языке художественной литературы (уже и специальнее — в лингвистическом анализе текста) этот уровень рассматривается в необходимых пределах как социальный и идейный фон произведения. обстоятельный же и специальный анализ художественного произведения — продукта общественной мысли, национальной культуры и искусства, изучение связи его с эпохой, его места в литературном процессе, определенном литературном направлении, творчестве писателя и т. п. — компетенция литературоведения. Интересы науки о языке художественной литературы и литературоведения здесь соприкасаются и даже перекрещиваются, но не совпадают полностью.

Жанрово-композиционный уровень художественного текста — это его поэтическая структура в ее широком понимании, то, как «сделано» литературное произведение, его построение, обусловленное содержанием и характером жанра (принадлежностью к эпосу, лирике или драме), системой образов в их взаимосвязи и событийном развитии, расположением и соотношением художественных деталей.

В динамическом аспекте (развертывании произведения) композиция — мотивированное расположение компонентов (отрезков, фрагментов текста), в каждом из которых сохраняется один способ изображения (характеристика, диалог, монолог и т. п.) или единая точка зрения (автора, рассказчика, персонажа) на изображаемое. Взаимосвязь таких компонентов образует композиционное единство текста. Жанрово-композиционный уровень занимает промежуточное положение между идейно-эстетическим и языковым. В силу этого композиция выступает как важнейший организующий элемент художественной формы, обеспечивающий единство и цельность литературного произведения.

Промежуточное, а лучше сказать — центральное, положение художественного образа в триаде «идея — образ — язык» делает образ средоточием идейно-эстетического содержания и определенной художественной формы, придающим ему индивидуальность и неповторимость. Как наиболее важный и непосредственно воспринимаемый компонент текста художественный образ обращен одновременно и к социальному, идейному содержанию произведения, входя в общую систему образов (литературный образ), и к языку, художественному материалу (словесный образ). Он представляет собой своеобразное диалектическое единство этих различных начал. Вот почему недостаточный учет одной из сторон образа, одного из его взаимосвязанных начал, делает анализ неполным, недостаточно целенаправленным. Могут оказаться, например, непонятыми многие языковые особенности произведения, если рассматривать образ в отрыве от замысла автора. Или, напротив, можно не увидеть, как в конкретном образе, этой «клеточке» произведения, в его языковом выражении находит отражение замысел писателя. Жанрово-композиционный уровень объединяет литературоведов и лингвистов в их заинтересованном отношении к художественному произведению и цементирует единство объекта науки о языке художественной литературы.

Языковой уровень (эстетическая речевая система) художественного текста — это функционирующая в нем и данная в композиционном развитии система изобразительных средств языка, посредством которых выражается идейно-эстетическое содержание литературного произведения. Языковой уровень обнаруживает, в свою очередь, различные ярусы: лексический (семантический), грамматический (морфологический и синтаксический), словообразовательный, фонетический и др. Употребляясь для выражения определенных семантических и стилистических функций, единицы одного яруса и единицы различных ярусов постоянно взаимодействуют друг с другом в тексте.

Говоря о языковой образности текста, следует иметь в виду, что не все его компоненты одинаковы в этом отношении: одни из них представляют образный центр, другие — периферию, на фоне которой он воспринимается, за счет которой подготавливается и во взаимодействии с которой развивается в тексте. Образность «разлита» во всем тексте, хотя и неравномерно; одни элементы, ярко образные, как бы «заражают» другие. «Созданное

для цели экспрессии и импресии слово затем обогащает и просто сообщающее слово. Это есть творчество поэтического языка» [Шпет, 1923, с. 114]. Слово, включенное в художественный текст, становится его конструктивным компонентом и эстетически значимым элементом. Вот почему в истинно художественном произведении нет «лишних» слов. «Л. Н. Толстой гениально просто выразил суть творческих устремлений истинного художника слова в его работе над своим произведением: мысль в художественном произведении идеальным способом может быть высказана только тогда, когда ни одного слова к сказанному нельзя ни прибавить, ни убавить, ни изменить, без того, чтобы не испортить произведения», — пишет В. В. Виноградов [1971, с. 31]. Понятие художественности, образности не должно сводиться, как это иногда делается, только к тропам и фигурам речи. А. М. Пешковский [1930, с. 158] выдвинул обоснованную мысль об общей образности текста: «Очевидно, дело не в одних образных выражениях, а в неизбежной образности каждого слова, поскольку оно преподносится в художественных целях... в плане общей образности». Образность текста создается различными приемами композиции, типами и характером повествования и другими средствами.

Уровни текста нельзя абсолютизировать: они тесно связаны, взаимодействуют и немыслимы одни без других в процессах создания и восприятия текста. Больше того, каждый из них выражается через другие, с помощью других: словесные образы воспринимаются целостно на уровне композиции, образной структуры произведения, а последняя становится осмысленной на более высокой ступени — в идейно-эстетическом плане; с другой стороны и в другом направлении, идея литературного произведения воплощается в его общей композиции, взаимодействующих образах, особом «распределении ролей», которые, в свою очередь, выражаются соответствующими образными средствами языка.

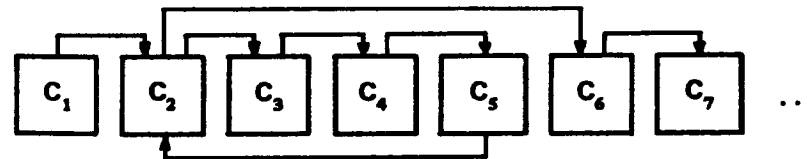
Единство уровней и их конструктивных компонентов обнаруживается в самом анализе. «Именно лингвистическому анализу художественных произведений мы обязаны такими важными для осмысления связи языка и композиции понятиями, как стилистическая доминанта, представляющая относительно статичный образный стержень произведения, и стилистическая оппозиция, которая, заменяясь другой (другими) в линейной последовательности текста, служит для выражения динамики

образного строя», — подчеркивает Л. Ю. Максимов [1983, с. 4].

Каждый «квант» (компонент, фрагмент) текста представляет собой, таким образом, многоуровневое образование. Это, так сказать, «вертикальный» срез текста. Вместе с тем «кванты» текста взаимодействуют друг с другом в процессе линейного, «горизонтального» развертывания текста, его сюжета, образов, идейного содержания. Это функционально-динамическая структура художественного текста. Линейное взаимодействие компонентов текста обеспечивает развитие его идейно-образного содержания благодаря обогащению образов новой информацией, новыми коннотациями и осмыслениями, что осуществляется на основе актуального темно-ремного членения текста. Предшествующий «квант» (компонент) текста T_1 выступает как тема (данное), по отношению к которому последующий T_2 является ремой (новым); содержательно обогащаясь таким образом, новый отрезок текста $((T_1)T_2)$ представляет собой тему по отношению к информации последующего его отрезка T_3 и т. д.:

$(((((T_1) T_2) T_3) T_4) T_5) T_6) T_7...$

При этом, конечно, не следует забывать, что развитие текста от события C_1 к другим событиям может осуществляться как в плане проспекции (лат. *prospicere* — смотреть вперед), так и в плане ретроспекции (лат. *retrospicere* — смотреть назад):



Проспекция и ретроспекция — два разнонаправленных приема повествования и способа анализа текста. «Возвращение (мысленное) к ранее прочитанному обычно является следствием самой композиции текста» [Гальперин, 1981, с. 107]. Развертывание текста происходит не однонаправленно, а разнонаправленно: движение вперед сопровождается постоянным возвратом к предшествующим событиям, к уже сказанному, «челночнообразно», если воспользоваться образным сравнением Л. Ю. Максимова. Опора на сказанное — способ развития текста, его семантического развертывания и экспрессивно-художественного подчеркивания изображаемого.

Как следует из изложенного в § 3, в категории образа автора принципиально выделяются те же уровни, что и в самом тексте, в связи с чем можно говорить об идейно-эстетической, жанрово-композиционной и речевой структуре образа автора, образующих единую общую структуру этой поэтической категории, охватывающей в анализе все стороны художественного текста как языкового воплощения авторского потока сознания.

Структура категории образа автора — основной и центральной в науке о языке художественной литературы — дает возможность «сфокусировать» суть художественного произведения, выявить его детерминанту и ее художественно-образительные доминанты на композиционном и языковом уровнях ее реализации, с помощью которых целенаправленно синтезируются единицы и элементы разных уровней текста в его реализации и развертывании. Как инструмент в руках исследователя эта категория должна воссоздать целостный идейно-художественный замысел творца данного литературного произведения или дать варианты его прочтения. Важно помнить, что художественное произведение трансформируется в восприятии читателей и исследователей в зависимости от эпохи, различных социальных и культурных условий, личности читателя и исследователя, целевой установки и т. п. А. Г. Горнфельд писал по этому поводу [1922, с. 114]: «...художественное произведение, законченное для творца, есть для его современников и потомков начало и выражение нового творчества, оно есть... долгая линия развития, в которой самое создание есть лишь точка, лишь момент...»

При рассмотрении каждой из взаимосвязанных структур категории образа автора возникают свои проблемы и задачи анализа: раскрытие идейно-эстетического замысла и содержания литературного произведения, его идеологической направленности, значения и роли образов (идейно-эстетическая структура); рассмотрение организующего принципа композиции художественного произведения, специфики его жанра, системы его образов в их взаимосвязи и развитии, характера повествования, роли повествователя или лирического героя, а также системы оценок, вытекающих из авторской позиции (жанрово-композиционная структура); анализ динамической системы речевых образительных средств и образительно-стилистических доминант текста, характеризующих конструктивное и идейно-эстетическое своеобразие литературного произведения (речевая структура).

§ 5. ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Лингвистический анализ текста как прикладная дисциплина отражает (разумеется, в миниатюре) в рамках учебного предмета принципы, методы и частные приемы исследования, принятые в науке о языке художественной литературы. Для этого анализа характерны:

— комплексное (целостное) рассмотрение художественного текста со стороны его идейного содержания, образов и языка;

— конкретно-исторический подход к толкованию литературного произведения, разграничение в тексте фактов нормативных, свойственных современному словоупотреблению, и различных отклонений от нормы (устарелых слов, значений, форм, индивидуально-авторских употреблений и т. п.);

— понимание поэтического языка как особой формы эстетического освоения действительности, как активного средства создания художественного обобщения;

— учет активной роли читателя (интерпретатора текста) в процессе восприятия литературного произведения (ср.: «Читатель не только „читает“ „писателя“, но и творит вместе с ним, подставляя в его произведение все новые и новые содержания. И в этом смысле можно смело говорить о „сотворчестве“ читателя автору» [Виноградов, 1971, с. 8]);

— наличие разных подходов к толкованию текста, различных вариантов анализа и некоторые другие более частные установки.

Один из принципиально важных вопросов, возникающих при лингвистическом анализе художественного произведения, — это вопрос о глубине толкования текста, характере и объеме информации, сообщаемой о том или ином лингвистическом или экстралингвистическом факте. Конечно, глубина толкования бывает различной и зависит от значительности самого факта, который может быть в тексте центральным или, наоборот, второстепенным, проходным. Однако необходимо подчеркнуть, что характер толкования текста определяется прежде всего принципом методической целесообразности. Оно должно обеспечить правильное, адекватное понимание текста, способствовать восприятию произведения как эстетического феномена во всей системе образительных средств, раскрыть идейное содержание этого произведе-

ния. Следует иметь в виду, что излишне подробный и нецеленаправленный комментарий может оказаться неоправданным и даже увести в сторону от поставленной задачи. То, что является необходимым в специальном научном анализе (историко-лингвистическом, литературном, культурно-историческом), может быть избыточным в учебном анализе текста. Уровень толкования, его глубина и характер должны быть соотнесены с уровнем знаний учащихся, и тогда это толкование будет и экономным, и достаточным.

Особого внимания заслуживает вопрос о контекстуальном смысле слова в языке художественного произведения.

Слово в художественном тексте, наделенное особой эстетической функцией, часто неповторимо по своему употреблению, индивидуально. Поэтому раскрытие контекстуального значения, эстетической значимости языковых единиц — одна из важнейших и вместе с тем самых трудных задач.

В литературном произведении существенным оказывается не обычное значение слова, свойственное ему в обыденном употреблении, а определенные оттенки его смысла, семантические «обертоны», эстетические «приращения», производящие на читателя различного рода эмоциональное воздействие. Для иллюстрации этого положения сравним употребления прилагательного *тупой* в обычных контекстах типа *тупая пила, тупой карандаш, тупая лопата, тупая боль* и т. п. и в литературных произведениях: «По лицу его больше и больше распространилась какая-то *тупая*, смертельная *бледность*» (А. И. Левитов); «Спокойствие и самоуверенность неловких и *тупых движений* (Л. Н. Толстой) (примеры взяты из кн. [Ларин, 1974, с. 32]). Хотя конкретизация словесных образов, строго говоря, недопустима, тем не менее значения выделенных в текстах слов можно до известной степени определить с помощью соответствующих эквивалентов: *тупая бледность* \approx 'неяркая', *тупые движения* \approx 'короткие, задержанные'. В этих употреблениях слово *тупой* «имеет не самостоятельную функцию, а поглощенную, оттеночную — не логическую, а эстетическую. Оно *необязательно*, даже неожиданно *по поводу данной реалии*, но незаменимо, как выражение модального качества мысли...» [Ларин, 1974, с. 33].

В результате активного творческого восприятия читателем смысловые «импульсы» и семантические «обертоны» текста, имеющие очень «открытое», потенциальное

значение, синтезируются в его структуре в неповторимые и гибкие словесные образы. Эти языковые образы, проецируемые на обычный язык и воспринимаемые на его фоне, обладают не застывшей, а подвижной, творчески воспринимаемой семантикой. Необычное употребление слов, их нестандартная сочетаемость в языке художественной литературы выражают, говоря словами Ю. Н. Тынянова [1965, с. 128], не постоянные семантические признаки, а «колеблющиеся признаки», которые «дают некоторый *слитный групповой „смысл“*». Контекстуальное значение, создаваемое «колеблющимся признаком», может прийти в столкновение с общеупотребительным значением слова. Вследствие их смысловой разноплановости может, например, возникнуть каламбур, как в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»: «Ноздрев был в некотором отношении *исторический* человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории» (ср. *историческая личность, историческое событие*, с одной стороны, и данное словоупотребление, семантически соотносимое с устойчивым сочетанием *попасть в историю* — о скандале, неприятности, — с другой). Контекстуальный семантически «подвижный» смысл слов может даже оказаться прямо противоположным обычному. См. в том же произведении Н. В. Гоголя: «Чичиков, вынув из кармана бумажку (ассигнацию. — Л. Н.), положил ее перед Иваном Антоновичем, которую *тот совершенно не заметил* и накрыл тотчас ее книгою. Чичиков хотел было указать ему ее, но Иван Антонович движением головы дал понять, что не нужно показывать». Как следует из текста, *совершенно не заметил* значит здесь 'сразу же, моментально заметил'.

Приемы лингвистического анализа художественного текста могут быть различными. Их характер в значительной степени определяется постановкой основной задачи, вытекающей в значительной мере из самого типа анализа текста. В практике изучения текстов литературных произведений чаще всего встречаются три основных типа лингвистического анализа текста: лингвистический комментарий, лингвистический анализ и целостный многоаспектный анализ с позиций категории образа автора.

Главная задача лингвистического комментария и основной его прием — словарное или подстрочное разъяснение непонятных, малоупотребительных, устарелых, специальных слов и выражений, грамматических явлений и других подобных фактов языка. Такой

анализ имеет своим объектом главным образом собственно языковой уровень текста, а также частично — экстралингвистический (культурно-исторические реалии). Подстрочные примечания с объяснением трудных слов — образец элементарного лингвистического комментария. Глоссарий (от греч. *glōssa* — устарелое или малоупотребительное слово), словарь к какому-нибудь тексту, объясняющий малоизвестные или устарелые слова, — это уже более обстоятельный комментарий. Примером такого комментария служит глоссарий к собранию сочинений А. С. Пушкина, составленный В. В. Виноградовым (см.: *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: Критика. История. Автобиография. М., 1936. С. 553—747*). Здесь дается толкование слов, исчезнувших из современного русского языка или малоизвестных (например, *прогоны* — деньги, которые платили ямщикам за провоз седоков от одной станции до другой), а также тех слов, которые использовались во времена Пушкина не в том значении, в каком они воспринимаются и употребляются теперь (*свисток* — орудие сатиры, *свистнуть* — бичуя, осмеять: ...*Прими ее свисток, // Рази, осмеивай порок* (К Батюшкову); *Недавно я стихами как-то свистнул* (Ех ungue leopet) и т. п.). Можно говорить и о другой, более сложной разновидности лингвистического комментария с элементами научного филологического объяснения. Он чрезвычайно важен для выработки профессионально-лингвистического подхода к тексту. Без умения утолять лингвистическую жажду, без ответов на часто мучительное «почему?», без осознанной ответственности за знание текста в деталях не может быть настоящего филолога. Исключительно важное значение имеет здесь владение основами исторического комментария, умение научно объяснять факты истории русского языка. Так, не зная истории развития русского литературного языка и его взаимодействия с другими языками, например с французским, трудно объяснить особенность таких уступительных конструкций в «Войне и мире» Л. Н. Толстого, как «[Кутузов] расправлял воротник сюртука, который, *хотя и расстегнутый*, все как будто жал его шею».

Главная задача лингвостилистического анализа — иная: изучение изобразительных средств художественного текста, того эстетического эффекта, который дает их синтез. Основной прием здесь — поиск синтезирующего начала в средствах речевой изобразительности. Наряду с рассмотрением общей образности

текста существенную роль играет в этом анализе, в частности, исследование «ключевых» тропов и фигур, используемых автором для поэтического воплощения замысла произведения. Так, в стихотворении Р. И. Рождественского «Человеку надо мало...» стилистическая выразительность текста создается за счет поэтического сдвига оценок. Эстетический эффект возникает прежде всего благодаря особому стилистическому приему — анафразису (антифразису), т. е. употреблению одного из антонимичных слов (*мало*) в значении другого, ему противоположного ('много'), и последующему раскрытию поэтического (контекстуального) значения наречия *мало* (= 'много'), которое становится «притягательным центром» стихотворения: «Человеку // мало // надо. // Лишь бы кто-то дома // ждал». Истинный смысл слова постепенно раскрывается в тексте, оттеняемый литотой (преуменьшением): «Человеку надо мало... // И всего одну планету: // Землю! // Только и всего; // межзвездную дорогу // да мечту о скоростях. // Это, в сущности, — // немного. // Это, в общем-то, — // пустяк».

Объектом такого анализа также является преимущественно языковой уровень текста как таковой, но в нем открывается выход в композицию благодаря тяготению каждого стилистически отмеченного образа к другим.

Целостный лингвистический анализ имеет своей задачей комплексное многоаспектное филологическое изучение художественного текста. Основным приемом этого анализа является исследование текста путем раскрытия его образной поэтической структуры в тесном единстве с идейным содержанием и системой языковых изобразительных средств. В основу такого синтезирующего анализа кладется категория образа автора. Этот анализ немыслим без раскрытия поэтической (композиционной) структуры текста, системы образов в их сюжетном развитии как выражения идейного замысла произведения, особенностей его жанра, эстетических функций словесных образов в их взаимной связи и обусловленности. Только такое изучение художественных произведений, при котором языковые средства рассматриваются в русле указанных выше категорий, и способно отразить действительную жизнь слова в художественном тексте.

Единство анализа цементируется образом автора, соотносительностью структур этой категории. В «Северной

повести» К. Г. Паустовского одной из центральных идей является мысль об исторической неизбежности торжества социальной справедливости. Декабрист Николай Щедрин, спасаясь от преследования, вынужден после подавления восстания 1825 г. бежать за границу. Прапорщик Павел Бестужев, солдат Семен Тихонов и шведская девушка Анна Якобсен, честные и прекрасные люди, спасая его, погибают. Не могут быть счастливы в самодержавной царской России любящие друг друга Павел и Анна. Восстановление справедливости становится в идеологической структуре главной «движущей силой». Оно пришло спустя почти сто лет, в 1917 г. Для изображения этого потребовалась большая историческая перспектива, переход в другой временной план — чтобы показать, за что боролись декабрист Щедрин, Павел, Анна, солдат Тихонов. Их дело продолжили потомки: военный моряк и впоследствии ученый Александр Щедрин, художник Алексей Тихонов, правнучка Анны — Мари Якобсен.

Идейный замысел произведения определил особенности его общей композиции, сюжета, системы образов, жанра, т. е. жанрово-композиционной структуры категории образа автора. Большой «временной размах», избранное автором широкое историческое полотно (тройной временной «срез»: восстание декабристов, Февральская буржуазно-демократическая революция и Великая Октябрьская социалистическая революция, 30-е годы нашего века) дали возможность показать осуществление лучших идеалов человечества и тем самым отчетливо обозначить авторскую гуманистическую позицию. Жанр повести отвечает ее идее и структуре и, по-видимому, в значительной степени определяется ими. Это романтическая повесть с заинтересованным в справедливости и добре лирическим повествователем, открыто проявляющим свои симпатии и антипатии; в ней изображается не только типическое, но и исключительное (причудливое сплетение событий, исключительные ситуации, совпадения и т. п.).

Персонажи повести и характер их языкового изображения также носят на себе отпечаток романтической манеры. Они контрастны в своем делении на положительных и отрицательных, даны несколько эскизно. Герои — люди отважные, люди большой мечты, сильных ярких чувств, романтики. Динамика событий, а иногда и настоящий «бег времени», свойственные романтическому повествованию, не оставляют в памяти подробных

портретных зарисовок и характеристик. Тем большее значение приобретают здесь меткие, сознательно повторяемые словесные образы-характеристики, получающие большую выразительность в силу определенных условий их употребления в тексте (см. анализ повести).

§ 6. О МЕТОДИКЕ РАБОТЫ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТОМ

Методика работы с художественным текстом может быть различной и допускать варианты. Она зависит от поставленной цели, степени знания учащимися языка и конкретного текста, ознакомленности с различного рода литературой по данному вопросу и от некоторых других причин. Поэтому здесь может быть предложена лишь самая общая ее схема.

Знакомство с текстом естественно начинать с его «замедленного» филологического чтения, пользуясь прилагаемым комментарием, а в случае необходимости — и разного рода филологическими словарями, справочниками и энциклопедиями. «Проясненный» таким образом текст следует еще раз осмысленно прочесть, обращая внимание на правильное его актуальное членение, смысловые связи частей, логические акценты, а также на правильность произношения (учитывая и устаревшие формы и орфоэпические нормы).

Анализ текста целесообразно вести в соответствии со взаимосвязанными структурами категории образа автора, отражающей разные уровни текста и исследовательски нацеленной на них. Реальное восприятие текста индивидуально; оно обнаруживает различное для каждого случая комбинированное взаимодействие разных подходов, обеспечивающее динамическое синтезирование разноуровневых единиц. Учесть все возможные варианты здесь невозможно. Несмотря на «челночно-образный» характер структуры и самого анализа текста, «перепрыгивание» с одного на другое, необходимо все же условно определить его общую схему. Практика показывает, что наиболее плодотворным и цельным по получаемым результатам является движение в направлении «идея — композиция (образы) — язык». Восприятие языка художественного произведения предстает в этом случае глубоким, образно, композиционно и идеологически обогащенным, опирающимся на литературный, социально-культурный и исторический фон. Такой подход к изучению текста и избран в книге.

В анализе текста выделяются три взаимосвязанных аспекта.

Первый аспект анализа имеет своим объектом основное содержание литературного произведения или его фрагмента в составе целого, помогает понять авторский замысел, уяснить авторскую позицию, получить представление о характере и способе воплощения идеи в образы, т. е. вскрыть детерминанту структуры текста как главное внутреннее характерное свойство, определяющее его развертывание. Важное значение могут иметь также сведения об изображаемой в литературном произведении эпохе или конкретном событии, факте, ставшем предметом художественного воплощения. Здесь же отмечаются основной композиционный «ход», избранный писателем, и оценка образов, находящая воплощение во взаимодействии составляющих структур категории образа автора. Как видно, для этого аспекта существенна не только информация, извлекаемая из текста, но и иная информация, находящаяся, так сказать, «за текстом» и привлекаемая из других источников (истории страны, истории литературы, литературной критики, мемуаров, дневников и писем писателя и т. п.).

Второй аспект анализа — изучение композиционной структуры произведения. Правильное понимание основного структурного принципа организации текста, «распределения ролей», системы образов и их развития дает ключ к целенаправленному анализу языковых средств, к выделению композиционно значимых языковых средств, т. е. «форм композиции, данных через язык, но не из него выросших», говоря словами В. В. Виноградова.

Существенную роль здесь играет выявление выбора автором субъектных форм речи, т. е. ее носителей, что определяется, в конечном счете, его позицией, идейным замыслом произведения. Субъект речи может быть не назван, «растворен» в тексте как повествователь — выразитель авторской позиции (см. «Северную повесть» К. Г. Паустовского), или, наоборот, выдвинут как рассказчик, который становится в сказовом повествовании не только субъектом, но и объектом речи (см. речь Соколова в «Судьбе человека» М. А. Шолохова). Как следует из многочисленных анализов текста, авторская позиция выражается через субъектно-композиционную организацию литературного произведения. В лирической поэзии особым способом выражения авторского сознания является лирический герой — «единство личности, не

только стоящей за текстом, но и воплощенной в самом поэтическом сюжете, наделенной определенной характеристикой» [Гинзбург, 1964, с. 163].

Каждый текст своеобразен по своей структуре и поэтому требует особого, индивидуального подхода. Необходимо и здесь найти главную черту — детерминанту структуры, чтобы понять суть произведения. Такой главной особенностью композиции «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя является внешне яркая антитеза двух Иванов, сводимая на нет, нейтрализующаяся в их ничемности, «небокопительстве». Важно в этой связи выявить в композиционной структуре произведения (и в жанрово-композиционной структуре образа автора) точку зрения писателя (повествователя-протагониста), так сказать, «высшую» оценку изображаемого (события, персонажей, их мыслей и т. п.). Эта точка зрения получает соответствующее оценочное воплощение в языке произведения. Очень важен учет специфики жанра. Например, в композиционной структуре драматического произведения позиция автора может быть скрыта в разных столкновении «голосов» разных персонажей, поскольку повествователь в драме отсутствует (см. анализ трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери»).

Ясное осознание специфики композиции литературного произведения помогает провести целенаправленный синтез языковых изобразительных средств в речевой структуре образа автора, сконцентрировать их в единый «фокус» в соответствии с «композиционным рисунком» текста.

Наконец, третий аспект анализа — исследование системы речевых изобразительных средств художественного произведения в их идейно и композиционно целенаправленном синтезе. Здесь уже недопустим простой анализ по ярусам (лексика, грамматика, словообразование, фонетика и т. д.), так как самой структурой текста, реализующей эстетическую функцию, единицы этих языковых ярусов «приводятся в движение», во взаимодействие как внутри определенного яруса, так и между ярусами. Здесь, как говорится, важна совсем другая их «раскладка».

Предварительное рассмотрение текста с точки зрения идейного содержания и композиции помогает раскрыть специфику его языковой структуры, определяемой детерминантой, и «подсказать» основное направление, ведущие линии анализа речевой структуры произведения.

Здесь более важен не сплошной анализ языка, который может отвлечь от главного, а избирательный анализ речевых доминант, вырисовывающий главные идейно-эстетические контуры текста и его образной структуры. Исследователь художественного текста (преподаватель, студент) должен наглядно представить, как благодаря направленному взаимодействию различных языковых средств, контактно и дистантно расположенных в тексте, «высвечивается» в целом и в деталях единый и расчлененный словесный образ — языковая оболочка литературного образа.

Семантическая и формальная структуры каждого текста имеют свои особенности. Поэтому его анализ, чтобы на деле быть эффективным, должен отразить их в себе, в своей специфике. Вот почему различия в содержании и форме, жанрах литературных произведений (текстов), в творческой манере их создания делают практически невозможной одну-единственную, стандартную схему анализа. Принципиально единая по своей структуре схема анализа, опирающаяся на категорию образа автора, не только не исключает, а, наоборот, предполагает его специфические формы и особенности, отражающие особенности формы и содержания конкретного литературного произведения и его языка.

Каждый художественный текст характеризуется определенными особенностями своей композиционно-стилистической структуры. Специфика организации и взаимодействия изобразительных средств текста как бы образует его «лицо», обнаруживая ведущий, доминирующий признак. «Художественное произведение всегда — результат сложной борьбы различных формирующих элементов, всегда — своего рода компромисс. Элементы эти не просто сосуществуют и не просто „соответствуют“ друг другу. В зависимости от общего характера стиля тот или другой элемент имеет значение организующей доминанты, господствуя над остальными и подчиняя их себе» [Эйхенбаум, 1969, с. 332]. Р. О. Якобсон видел в доминанте фокусирующий компонент художественного произведения: «она управляет, определяет и трансформирует остальные компоненты. Доминанта обеспечивает интегрированность структуры» [1976, с. 56]. Выражая часто наиболее существенные стороны произведения, доминанты детерминируют развитие текста, указывая на источник его «самодвижения» и развертывания. «Доминантой является тот компонент произведения, который приводит в движение и определяет отношения всех

прочих компонентов» [Мукаржовский, 1967, с. 411]. Значение этих положений трудно переоценить.

Современный анализ языка художественной литературы характеризуется детерминантным подходом, поиском ведущих, доминантных речевых средств, позволяющих выделить главные, «ключевые» слова, семантические текстотипы и т. п., организующие целостное единство художественного текста в его эстетическом восприятии. Анализ языка, предпринимаемый исследователем (преподавателем и др.), должен улавливать творческую мысль писателя в ее главном, определяющем; он должен стремиться к ее адекватной интерпретации. Правомочность такого избирательного и вместе с тем синтезирующего подхода к языку литературного произведения подтверждается высказываниями самих писателей, размышляющих о поэтическом творчестве. Вот что писал, например, в своих записных книжках за 1906 г. А. А. Блок: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение» [Судьба Блока, 1930, с. 128]. Такие слова являются ключевыми в тексте. К ним тянутся «нити» различных его уровней. Они, в свою очередь, определяют идейно-эстетическую заряженность и структурно-семантический каркас художественного текста. Ключевое слово может быть неповторимым, единственным в своем роде, символизирующим смысл всего произведения. Таково прилагательное *нерукотворный* в стихотворении А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Оно — семантический и эстетический центр стихотворения, его «острие» — самая яркая «звезда» стихов. По существу весь текст пушкинского стихотворения — разностороннее художественное раскрытие его символически емкого смысла. В этом ключевом слове — начало анализа и основа раскрытия целой системы иерархически зависимых изобразительных слов. В других случаях ключевые слова, повторяясь в тексте, кроме того, играют важную непосредственно композиционную роль, служа конструктивной опорой языковой структуры произведения, как, например, форма повелительного наклонения *жди* в стихотворении К. М. Симонова «Жди меня, и я вернусь...»; она же — смысловой лейтмотив стихов. Ключевое слово нередко выступает как ядро текстового семантического поля³, в данном случае — поля ожидания.

³ Следует иметь в виду, что понятие текстового семантического поля

В текстах значительного объема взаимодействия различных семантических полей как своеобразны «сгустков мысли» отчетливее отражает авторский поток сознания в его воплощении и развитии в языке литературного произведения. Таково взаимодействие семантического поля «метафизики музыки» и своеобразного поля «косноязычия», за которыми стоят музыкальный механицизм Сальери и непосредственная музыкальная интуиция, гениальность Моцарта. Языковые средства текста, включенные в большие комплексные единицы (поля, словесные ряды), приобретают в составе целого определенную значимость и осознаются как необходимые составляющие текста, целенаправленно реализующие в нем свои функции.

Важнейшими изобразительными средствами текста являются художественное время и художественное пространство.

Художественное время в литературном произведении — это определенная последовательность и соотносительность событий, намеренно «сжимаемых» или, наоборот, «растягиваемых» для создания определенного временного восприятия изображаемого, соответствующего авторскому замыслу. «Художественное время в отличие от времени объективно данного использует многообразие субъективного восприятия времени. Ощущение времени у человека, как известно, крайне субъективно. Оно может „тянуться“ и может „бежать“. Мгновение может остановиться, а длительный период „промелькнуть“. Художественное произведение делает это субъективное восприятие времени одной из форм изображения действительности» [Корман, 1972, с. 92]. Выше уже говорилось, например, о «сжатии», настоящем «беге» времени как приеме создания большой временной перспективы в «Северной повести» К. Г. Паустовского. На фоне каждого временного «среза» дается, в свою очередь, замедленное описание «мгновений», характеризующих героев и раскрывающих их взаимоотношения. Большую изобразительность получает изменение временной перспективы, например перенос ожидания в план прошлого как утверждение веры в ожидаемое

более гибко и подвижно, чем понятие поля в семантике. Текстовое семантическое поле включает в себя контекстуально общие по своему значению и сходные по выполняемым функциям слова, словесные ряды, семантические темы. Границы текстового семантического поля оказываются менее определенными; они обусловлены смысловой структурой конкретного текста.

(см. анализ стихотворения К. М. Симонова «Жди меня, и я вернусь...»).

Художественное пространство создается в литературном произведении благодаря изменению ракурса изображения, положения места повествователя (рассказчика), лирического «я», их удаления от изображаемого, персонажей или, наоборот, приближения к ним. Общий («мелкий») и «крупный» планы как два аспекта пространственного изображения художественно ощутимы в «Парусе» М. Ю. Лермонтова. Масштабность и разноплановость изображения революционного восстания в поэме В. В. Маяковского «Хорошо!» создаются за счет многократного перемещения «поэтической камеры» (изображение происходящего «снаружи», «сверху» и «изнутри», чередование обычного и «крупного» планов и др.). Пространственное перемещение рассказчика в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя, неотступно следующего за персонажами, создает эффект «близкого присутствия», «выпуклого», почти стереоскопического изображения в различных ракурсах.

Филологическое изучение языка художественного произведения предполагает тесное взаимодействие компонентов разных уровней, неизбежный возврат к уже рассмотренному с целью более полного воссоздания картины, т. е. к прерывности в линейности анализа. Следует еще раз подчеркнуть, что текст — отражение непрерывного творческого процесса, потока мысли и чувств, предполагающих многомерное измерение художественной речи.

* *
*

Как и всякое произведение искусства, литературное произведение требует к себе внимательного и бережного отношения. «Гоняясь за мелочами и деталями, мы можем совершенно развеять то художественное впечатление, которое получено... от произведения», — писал Н. М. Соколов [1928, с. 36]. В. П. Шереметевский⁴, по словам Н. М. Соколова, говоря о вреде таких разъяснений, приводит «ряд подобных разборов, после которых от

⁴ См.: Шереметевский В. П. Статьи по методике начального преподавания русского языка. М., 1910.

литературного произведения остаются одни ключья». Это — с одной стороны. С другой, нельзя согласиться с теми, кто утверждает, что любой анализ по самой своей природе мешает эстетическому восприятию художественного произведения, его языка, чуть ли не исключает его. Но, во-первых, эстетическое восприятие вряд ли вообще возможно в полной мере без анализа, без осознания тех результатов, которые он дает; во-вторых, они лежат в разных плоскостях, разнонаправлены по отношению к тексту и соотносятся как цель и средства. А главное — филолог должен не только уметь ценить и эстетически воспринимать произведения художественной литературы, но и учить этому других, учить читать «замедленно», постигать ювелирное искусство слова, всматриваться в глубину смысла и улавливать тончайшие намеки. Филология — наука «медленного» чтения.

ТЕКСТЫ И ИХ АНАЛИЗ



**Александр
Сергеевич
ПУШКИН**
(1799—1837)

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ

(в сокращении)

Сцена I

(Комната.)

Сальери

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.
Родился я с любовью к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.
Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке. Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолею
Я ранние невзгоды. Ремесло

Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
Не смея помышлять еще о славе.
Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали.
Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?
Усиленным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.
Нет! никогда я зависти не знал,
О, никогда! — ниже, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки.
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вжиге
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую. — О небо!
Где ж правота, когда священный дар,

Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

(Входит Моцарт.)

Моцарт

Ага! увидел ты! а мне хотелось
Тебя неожиданной шуткой угостить.

Сальери

Ты здесь! — Давно ль?

Моцарт

Сейчас. Я шел к тебе,
Нес кое-что тебе я показать;
Но, проходя перед трактиром, вдруг
Услышал скрипку... Нет, мой друг, Сальери!
Смешнее отроду ты ничего
Не слыхивал... Слепой скрипач в трактире
Разыгрывал *voi che sapete*. Чудо!
Не вытерпел, привел я скрипача,
Чтоб угостить тебя его искусством.
Войди!

(Входит слепой старик со скрипкой.)

Из Моцарта нам что-нибудь!

*(Старик играет арию из Дон-Жуана;
Моцарт хохочет.)*

Сальери

И ты смеяться можешь?

Моцарт

Ах, Сальери!

Ужель и сам ты не смеешься?

Сальери

Нет.

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
Пошел, старик.

Моцарт

Постой же: вот тебе,
Пей за мое здоровье.

(Старик уходит.)

Ты, Сальери,
Не в духе нынче. Я приду к тебе
В другое время.

Сальери

Что ты мне принес?

Моцарт

Нет — так; безделицу. Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли.
Сегодня их я набросал. Хотелось
Твое мне слышать мненье; но теперь
Тебе не до меня.

Сальери

Ах, Моцарт, Моцарт!
Когда же мне не до тебя? Садись;
Я слушаю.

Моцарт *(за фортепиано)*

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же.

(Играет.)

Сальери

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

Моцарт

Что ж, хорошо?

Сальери

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

Моцарт

Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

Сальери

Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва.

Моцарт

Пожалуй;
Я рад. Но дай, схожу домой, сказать
Жене, чтобы меня она к обеду
Не дожидалась.

(Уходит.)

<...>

Сцена II

(Особая комната в трактире; фортепиано.)
Моцарт и Сальери за столом.

Сальери

Что ты сегодня пасмурен?

Моцарт

Я? Нет!

Сальери

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?
Обед хороший, славное вино,
А ты молчишь и хмуришься.

Моцарт

Признаться,
Мой Requiem меня тревожит.

Сальери

А!

Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?

Моцарт

Давно, недели три. Но странный случай...
Не сказывал тебе я?

Сальери

Нет.

Моцарт

Так слушай.

Недели три тому, пришел я поздно
Домой. Сказали мне, что заходил
За мною кто-то. Отчего — не знаю,
Всю ночь я думал: кто бы это был?
И что ему во мне? Назавтра тот же
Зашел и не застал опять меня.
На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой. Кликнули меня;
Я вышел. Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас
И стал писать — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem. Но между тем я...

Сальери

Что?

Моцарт

Мне совестно признаться в этом...

Сальери

В чем же?

Моцарт

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду

Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

Сальери

И, полно! что за страх ребячий?
Рассей пустую думу. Бомарше
Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,
Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти „Женитьбу Фигаро“».

Моцарт

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него «Тарара» сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я всё твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла... Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Сальери

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Моцарт

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сальери

Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта.)

Ну, пей же.

Моцарт

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

(Пьет.)

Сальери

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?

Моцарт (бросает салфетку на стол)
Довольно, сыт я.

(Идет к фортепиано.)

Слушай же, Сальери,
Мой Requiem.

(Играет.)

Ты плачешь?

Сальери

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спешу
Еще наполнить звуками мне душу...

Моцарт

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль? Но я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду, засну.
Прощай же!

Сальери

До свиданья.

(Один.)

Ты заснешь

Надолго, Моцарт! но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

КОММЕНТАРИИ

ЛЕКСИКА

гамма — последовательный ряд звуков, повышающийся или понижающийся в пределах одной или нескольких октав
орган — музыкальный духовой клавишный инструмент, состоящий из труб, в которые мехами нагнетается воздух
надменно — гордо, высокомерно
постылый — возбуждающий неприязнь, отвращение
невзгода — тяжелое переживание, несчастье
ремесло — *перен. зд.* в первом употреблении: владение приемами, техникой, мастерством какого-нибудь искусства, во втором употреблении — как обозначение действий, поступков, на которые кто-либо способен
подножие — *перен.* основа
перст — *устар.* палец руки
сухая бégлость (пáльцев) — лишенная эмоциональности (в исполнении музыкального произведения)
разъять — *устар.* разделить на части, *зд.* подвергнуть изучению, анализу
повéрить — *устар.* проверить
гармония — музыкальное созвучие. Следует иметь в виду, что это слово имеет для героев трагедии разный смысл и резко противопоставляет их: для Сальери — это звукоряд, который можно «поверить алгеброй», для Моцарта — сама живая «душа музыки»
нега — *устар.* блаженство
келья — комната монаха в монастыре; *устар. поэт.* уединенное жилище, комната одинокого человека
вкусить (востóрг, слéзы вдохновéнья) — *высок.* испытать, ощутить что-нибудь
усильный — *устар.* усиленный
ниже — *устар.* даже
вживе — *устар. и прост.* будучи живым, при жизни
угостить — *перен.* сделать что-нибудь кому-нибудь (приятное или неприятное)
трактир — *устар.* гостиница с рестораном; ресторан низшего разряда
ужель — *устар.* неужели
маляр — *зд.* бездарный живописец
фигляр — балаганный шут, фокусник; о человеке, стремящемся обратить на себя внимание кривляньем
намéднн — *прост.* совсем недавно, на днях
набросать — наскоро записать, не заботясь об отделке, сделать набросок чего-либо
незапный — *устар.* внезапный
Requiem (реквием) — музыкальное оркестрово-хоровое произведение траурного характера
неделн три томú — недели три тому назад
И что ему во мне? — И что ему от меня нужно? (Зачем я ему нужен?)
назавтра — *прост.* на следующий день
кликнуть — *разг.* громко позвать кого-нибудь
сам-третей — *устар.* втроем, в числе трех, включая себя
жрец — *зд.* служитель искусства

ГРАММАТИКА

Форма *любовью* — ныне устаревший вариант творительного падеж единственного числа (ср. *любовью*), выбор которой обусловлен требованиями метрики, т. е. стихотворного размера (ямб):

Родился я с любовью к искусству...

| ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡

Рожденные, новы, печальны — «усеченные» формы причастия и прилагательных, образованные путем отсечения конечной буквы полной формы (ср. *рожденные, новые, печальные*), широко употреблявшиеся в поэтическом языке XVIII — XIX вв. в силу определенных требований ритма и рифмы.

Именное составное сказуемое в предложениях *Я сделался ремесленник; Да! Бомарше ведь был тебе приятель* является грамматическим архаизмом: в языке прошлого века именительный падеж широко употреблялся в сочетании с полужнаменательными глаголами в форме прошедшего времени типа *бывать, казаться, сделаться, стать, становиться* и т. п., обозначавшими временное пребывание в каком-нибудь состоянии или переход из одного состояния в другое. В современном языке вместо именительного предикативного употребляется творительный (ср. *Он стал моим другом*).

В четырех случаях условные придаточные предложения вводятся союзом *когда*, имеющим оттенок разговорно-обиходного употребления (*Мне не смешно, когда маляр негодный // Мне пачкает Мадонну Рафаэля* и др.).

ФОНЕТИКА И УДАРЕНИЕ

В слове *музыка* — старое ударение на втором слоге (заимствовано через польский язык: *muzyka*); новое ударение возникло под влиянием немецкого *Musik*.

Колебания в ударении *Моцарт, Моцарта* вызвано требованием версификации (ср. также *предался*).

Написание и произношение слов *скрыпка, скрипач* являются устаревшими (ср. *скрипка, скрипач*).

○

Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) — известный австрийский композитор. Правдивость и психологическая проникновенность музыки композитора органически сочеталась с ее доступностью и изяществом. Моцарт — автор опер «Свадьба Фигаро» (по комедии «Женитьба Фигаро» французского драматурга Пьера Огюстена Бомарше, 1732—1799), «Дон Жуан», «Волшебная флейта», около пятидесяти симфоний и других музыкальных произведений. «Реквием» Моцарта, над которым композитор работал последние месяцы своей жизни, уже будучи больным, — одно из величайших произведений мировой музыкальной классики.

Сальери Антонио (1750—1825) — итальянский композитор, автор многих опер. С 1766 г. жил в Вене.

Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787) — композитор, один из реформаторов оперы; жил и работал в Вене и Париже.

Пиччинни (Пиччинни) Николá (1728—1800) — итальянский композитор. С именем Пиччинни связана борьба сторонников старых и новых (Глюк) оперных традиций.

Ифигения — опера Глюка («Ифигения в Тавриде» или «Ифигения в Авлиде»)

voi che sapete «о вы, кому известно» (итал.). — ария Керубино из оперы Моцарта «Женитьба Фигаро»

Рафаэль Санти (1483—1520) — известный итальянский живописец и архитектор. Самое совершенное создание художника — «Сикстинская мадонна»

Алигьери — Данте Алигьери (1265—1321) — великий поэт, создатель итальянского литературного языка, автор поэмы «Божественная комедия» («Ад», «Чистилище», «Рай») — поэтической энциклопедии средних веков

«Тарар» — опера Сальери, написанная на текст Бомарше
...**Бомарше кого-то отравил?** — В Париже были распространены слухи, будто Бомарше отравил двух своих жен. Бомарше был вынужден публично опровергать эти обвинения

Бонаротти — Микеланджело Буонаротти (1475—1564), известный итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт. По преданию, Микеланджело велел распять человека, чтобы доподлинно изобразить муки Христа

□

А. С. Пушкин был не только великим национальным поэтом, в произведениях которого нашли художественное воплощение жизнь России, самосознание русского народа, но и поэтом мировым. В своей знаменитой речи о Пушкине Ф. М. Достоевский сказал [1984, с. 146—147]: «Не было поэта с такою всемирною отзывчивостью, как Пушкин, и не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном, потому что нигде ни в каком поэте целого мира такого явления не повторялось. Это только у Пушкина, и в этом смысле, повторяю, он явление невиданное и неслыханное, а по-нашему, и пророческое, ибо... ибо тут-то и выразилась наиболее его национальная русская сила, выразилась именно народность его поэзии, народность в дальнейшем своем развитии, народность нашего будущего, таящегося уже в настоящем, и выразилась пророчески».

Сказанное во всей полноте своей нашло гениальное воплощение в одной из маленьких трагедий Пушкина — пьесе «Моцарт и Сальери».

Работа над трагедией была завершена в октябре 1830 г. в Болдине. В основу сюжета пьесы положена распространенная в то время (впоследствии не подтвердившаяся) легенда о том, что Моцарт был отравлен композитором Сальери. Замысел трагедии раскрыт в сохранившейся заметке Пушкина. Вот она:

«В первое представление Дон Жуана, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолв-

но упивался гармонией Моцарта — раздался свист, все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистью.

Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые нем<е>кие журн<алы> говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта.

Завистник, который мог освистать Д<он> Ж<уана>, мог отравить его творца» [Пушкин, 1948, с. 218].

Некоторые критики считали главной темой трагедии зависть. Но такое ее толкование оказывается слишком узким. Это скорее ее внешняя интрига, чем содержание. Недаром сам Пушкин отказался от первоначального названия пьесы — «Зависть».

Заметка Пушкина о Сальери важна для понимания художественного замысла трагедии, определенной авторской версии. Однако писателя интересовали в первую очередь не реальные исторические лица, а волновавшие его вечные вопросы: смысл искусства, его истоки и назначение, тайны творчества, роль поэта как художника и человека и его нравственные идеалы. В. Г. Белинский считал, что идея трагедии — вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения. Сальери, любя искусство для искусства и стремясь открыть его тайны, приносит ему в жертву весь свой талант, всю свою жизнь. Моцарт Пушкина — тип непосредственной гениальности, которая проявляет себя без усилия, без расчета на успех, не подозревая своего величия. «Сальери так умен, так любит музыку и так понимает ее, что сейчас понял, что Моцарт — гений и что он, Сальери, ничто перед ним» [Белинский, 1948, т. III, с. 619].

Взаимоотношение образов Моцарта и Сальери как художников разных типов, двух различных поэтических обобщений выступает как прием раскрытия главной идеи произведения о глубокой внутренней связи истинного, высокого искусства — с вдохновенным творчеством, нравственной чистотой и красотой художника, его творца: «Гений и злодейство — две вещи несовместные».

□

Эта главная мысль раскрывается в поэтической структуре произведения, его композиции. Трагедия, глубокая по своему содержанию, поражает художественным

лаконизмом своей формы, шекспировской простотой. Здесь нет ничего лишнего: каждый поступок, каждая деталь мотивированы и ведут к непосредственному развитию действия. «Трудно представить себе художественное произведение, которое было бы, при меньшем размере, богаче содержанием. Художественная экономия мысли доведена здесь до последних пределов. Но сжатость формы (то, что А. А. Потебня называл „сгущением мысли в слове“) ничуть не вредит ясности содержания: все богатство его легко и отчетливо разворачивается в сознании читателя» [Овсяннико-Куликовский, 1912, с. 2—3].

Героев (если не считать безмолвного скрипача) всего два: Моцарт и Сальери. Специфика драмы как жанра такова, что в ней отсутствует повествователь («ведущий»), поэтому речевая структура образа автора складывается исключительно из «словесной ткани» и взаимных оценок и поведения персонажей. «Лик» автора как фокус идейно-эстетического содержания проступает в этих образах, в их речи, суждениях, оценках. Развитие действия трагедии, ее общий смысл предстают как сложная и подвижная мозаика мыслей, чувств и переживаний ее персонажей.

Пьеса динамично разворачивается в сменяющих друг друга формах монологической и диалогической речи. Первая сцена обрамлена монологами Сальери (второй из них опущен в данном выше тексте); между ними — диалог. Вторая сцена представляет собой диалог героев трагедии.

Одним из основных композиционных приемов «Моцарта и Сальери» является антитеза образов, данных в развитии.

Сальери — затворник, поставивший «подножием искусству» ремесло и «алгебру гармонии», но он способен глубоко чувствовать музыку. О силе воздействия искусства, пути к мастерству, гений автор говорит его словами:

Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

Моцарт, напротив, воплощение художественной интуиции, это — натура гениальная от природы, непосредственная:

Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

Божественная музыка Моцарта, «гуляки праздного» больно ранит сердце завистника Сальери. Антитеза Моцарт—Сальери проходит через все произведения Пушкина и находит, как мы увидим, разнообразия средства языкового выражения.

Не менее важно для понимания идеи трагедии иметь в виду и внутреннее противопоставление, противоречие разных начал в композиционной структуре самих образов как отражение авторской позиции. «Голос» автора в монологах и репликах Сальери имеет различные функции: это и утверждение важных истин о величии искусства и трудности творчества, восхищение музыкой Моцарта, и опровержение «рационалиста» Сальери сводящего всю естественную неповторимость и многообразие гармонии к законам математического построения звукоряда: в искусстве, и особенно в музыке, всегда есть что-то трудноуловимое, что не поддается анализу до конца и особенно сильно воздействует на нас. Сложные взаимоотношения таких «голосов» в речевой структуре Сальери раскрывают диалектику его души. Когда Моцарт играет свой реквием, «метафизика музыки» осуждаемая автором, вдруг прорывается другим «голосом», заставляющим вспомнить о «слезах невольных и сладких»:

...друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...

«Как поразительны эти слова своим характером умиления, какой-то даже нежностью к Моцарту! Друг Моцарт: видите ли, убийца Моцарта любит свою жертву, любит ее художественную половиною души своей, любит ее за то же самое, за что и ненавидит... Только великие, гениальные поэты умеют находить в тайниках человеческой природы такие странные, по-видимому, противоречия и изображать их так, что они становятся нам понятными без объяснений...», — писал В. Г. Белинский [1948, т. III, с. 621]. По-разному, и тоже противоречиво, проявляется «лик» автора и в речи Моцарта: легкость, с которой творит композитор, безза-

ботность «гуляки праздного» (ср. *Нет — так; бездельницу* — о набросанном ночью и приведенном в восторг Сальери; *Ах, Сальери! // Ужель и сам ты не смеешься?* — об арии из оперы «Дон Жуан», которую играет скрипач, и др.) — только кажущиеся; другой авторский «голос» как бы говорит, что они сопряжены с огромным каждодневным трудом: реквием, мучительно создаваемый Моцартом уже долгое время, тревожит его; как тень, его преследует таинственный незнакомец (*Признаться // Мой Requiem меня тревожит; Мне день и ночь покоя не дает // Мой черный человек*). Идея трагедии выражается сложным взаимодействием таких разных «голосов». Образ автора в драме — равнодействующая их сложений.

Композиционно важен в структуре пьесы и третий персонаж — слепой скрипач: музыка Моцарта популярна, ее знает и любит бродячий скрипач, ее исполняют не только в опере, в концертных залах, но и перед трактором — для простого народа. Сальери прогоняет скрипача — Моцарт благодарит его.

Важно обратить внимание на еще один композиционный прием. Он определяется своеобразным «распределением ролей» в структуре образа автора, отражаемой в тексте, и создает драматическое напряжение в разворачивании действия трагедии. Д. Д. Благой писал: «То, что Моцарт говорит, он говорит совершенно преднамеренно, без всякой задней мысли. Между тем почти все его слова для Сальери, а следовательно, и для нас, знающих о злодейском умысле последнего, неизбежно переключаются в другой план, имеют второй ключ, бьют в такую цель, о которой сам Моцарт абсолютно не подозревает» (цит. по: [Виноградов, 1941, с. 478]). *Прощай же!* — трагически, как бы предрекая смерть, звучат для нас слова Моцарта. *До свиданья* — коварно, со злорадством отвечает Сальери отравленному Моцарту. Ср. тот же второй план (подтекст) в словах Сальери: *Ты заснешь // Надолго, Моцарт! и Теперь — пора! заветный дар любви, // Переходи сегодня в чашу дружбы* (о яде, даре Изоры). Интуиция, предчувствия Моцарта, по словам В. В. Виноградова [1934, с. 195], «как бы символически предрекают дальнейшее течение трагедии»:

Моцарт (за фортепиано)

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе;

Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Многозначный, неясный, тревожащий душу символ *что-нибудь такое*, являясь важной маркированной композиционной «скрепой», начинает постепенно, с драматическим напряжением конкретизироваться не только в словах и действиях Сальери, отравляющего Моцарта, но и в интуитивных прозрениях самого Моцарта, смутно предчувствующего смерть: *что-нибудь такое* → *Мне день и ночь покоя не дает // Мой черный человек. За мной всюду // Как тень он гонится. Вот и теперь // Мне кажется, он с нами сам-третьей // Сидит* → *Ах, правда ли Сальери, // Что Бомарше кого-то отравил?*

Очень важную композиционную роль играет повтор фразы — *квинтэссенции трагедии*, — как бы нечаянно брошенной Моцартом и глубоко запавшей в душу Сальери: *Он же (Бомарше.— Л. Н.) гений, // Как ты да я. А гений и злодейство — // Две вещи несовместные. Не правда ль? Сальери, как он считает, исполняет свой долг (...я избран, чтоб его // Остановить — не то мы все погибли...), но это только еще больше усугубляет трагизм его положения, муки человека века, который сознает свое злодейство, а значит, и не в праве претендовать на гениальность:*

...Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Идейно-эстетическое содержание и своеобразие композиционной структуры трагедии находят яркое воплощение в ее языке.

Контраст в изображении героев трагедии создается Пушкиным путем использования характерных стиливых средств различных разновидностей литературного языка, что хорошо подчеркивает и оттеняет идейную заостренность образов. Язык персонажей трагедии становится составной частью их характеров.

Речь Сальери, музыканта-рационалиста и схоласта, — книжная, тяжелая; ее синтаксические структуры создают впечатление однообразной размерности и замедленности. Обращает на себя внимание в первом монологе Сальери сознательное нагнетание устаревших слов: *поверил, усильным (постоянством), ниже, вживе* и др., насыщенность старославянской, высокой книжной лексикой: *праздные забавы, надменно, вкусив восторг, (поставил) подножием, предался одной музыке, искушенный, предаться неге, вкусив восторг, пленить (слух), священный дар* и др., а также усеченные поэтические формы прилагательных, причастий, ср.: *новы, печальны, рождены*, образные сравнения: *ясно, как простая гамма; разъял, как труп; был... змеей, людьми растоптанной, вживе песок и пыль грызущею бессильно* и др., метафоричность изображения: *слезы сладкие, (перстам придал) послушную, сухую беглость, звуки умертвив, пленить слух* и др., образная метонимия *мысль моя и звуки... пылая, с легким дымом исчезали*. Книжно-поэтический характер имеют и междометные восклицания: *О, никогда! О небо! О Моцарт, Моцарт!* Замедленность, осязаемая «тяжесть» монологов Сальери (по сравнению с речью Моцарта) создается и за счет синтаксических средств: сложных предложений с придаточными, вставных конструкций, сравнительных оборотов, риторических вопросов, нагнетания деепричастных и других форм, а также некоторыми другими способами:

...Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали.

С помощью повторов акцентируются наиболее важные, ключевые мысли, например мысль о зависти Сальери:

...А ныне — сам скажу — я не
*Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую. — О небо!*

Ср. выше повтор *новы тайны, глубокие, пленительны тайны* (о музыкальном новаторстве Глюка, оказавшемся важным для Сальери); *нижé, когда Пиччини... , ни когда когда услышал в первый раз... и др.* Л. И. Тимофеев [1958, с. 386] отмечает, что «реплика Сальери:

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня? —

раскрывает для нас его переживания именно тем, как говорит: троекратным повторением слова, мучительными паузами, всей своей экспрессией, которая своим противоречием с реальной мелочной мотивировкой фразы („выпил без меня“) обнаруживает все внутреннее «потрясение».

Первые же слова Моцарта — полный контраст монологу Сальери:

Ага! увидел ты! а мне хотелось
Тебя нежданной шуткой угостить.

Авторская модалность, оценочное изображение сразу же выражено в смене типа речи, которая подана здесь в новом ключе. Речь Моцарта имеет разговорно-обиходный характер, полна душевной теплоты и одухотворенности: она «соткана» из самых обычных, часто разговорных слов: *угостить, показать, (не) слыхивал, разыгрывал, (не) сказывал, набросал, кликнули, безделица, (с красоткой, (с моим) мальчишкой, нынче, намедни, на завтра, сам-третей* и др. и характеризуется стилистически сниженной сочетаемостью тех слов, которыми только что говорил Сальери (*угостить искусством, ср. угостить шуткой; божество мое проголодалось*), оборотам живой речи (*дай, схожу домой, сказать жене... , а я рад, и что ему во мне?* и др.). «Раскованность» речи Моцарта делает ее легкой и эмоциональной. Междометия и восклицания здесь совсем иные, чем у Сальери: *Ага! Ба! Ах! Чудо!* Непосредственность и ассоциативность мысли, интуиция и прозрение, свойственные истинному художественному гению, выражаются иногда в резком переходе от радостных эмоций к тяжелым, навязчивым думам:

Ты для него «Тарара» сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...

Я все твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла... *Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?*

Синтаксический строй речи здесь в отличие от монологов Сальери прост. Он приближен к естественному разговору и обнаруживает характерную для последнего эллиптичность, недоговоренность и даже косноязычие:

Сальери
Что ты мне принес?

Моцарт

Нет — так; безделицу.

Представь себе... *кого бы?*
*Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка...*

Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

Сальери

А!
Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?

Моцарт

Давно, недели три. *Но странный случай...*
Не сказывал тебе я?

В эллиптической реплике *Ага! увидел ты!* глагол сильного управления оказывается без прямого объекта (*меня*), который воспринимается ситуативно.

Антитеза Моцарт — Сальери подчеркнута в речевой структуре образа автора различным отношением к одному и тому же предмету, разными его оценками со стороны персонажей трагедии: Сальери: *Ты с этим* (слово *этим* интонационно и семантически подчеркивается при его произнесении. — Л. Н.) *шел ко мне!*... — Моцарт: *Нет — так; безделицу* (о написанном Моцартом ночью); Сальери: *Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я.* — Моцарт: *Но божество мое проголодалось* (о Моцарте, его музыке).

Целая система языковых средств — обычных и образных номинаций (метафоры, сравнение) — как выражение авторского голоса в речевой структуре Сальери раскрывает механизм творчества композитора-рационалиста, противопоставляя тем самым искусственность и режиссерничество подлинному святому искусству; «второй голос» в речи Сальери разоблачает его как музыканта.

...Ремесло

Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.

Трагедия «Моцарт и Сальери» написана стихами без рифмы — пятистопным ямбом. Освобождение от рифм в драматическом стихе позволило Пушкину вплотную приблизиться к более естественным интонационным нормам живой разговорной речи, в частности художественно передать правдивость диалога в пьесах. Его персонажи говорят так, как они могли бы говорить в самой жизни. Одним из важных средств передачи интонации живой речи, ее экспрессивности, напряжения ритма, семантического акцента является перенос (франц. enjambement) — несовпадение членения на стихи с естественным синтаксическим членением речи, в силу чего синтаксическая пауза внутри стиха или полустихия оказывается сильнее, чем в конце его. Благодаря переносу стих становится интонационно и ритмически рельефнее, богаче различного рода эмоциональными и семантическими оттенками своего содержания. Перенос выступает как своеобразное средство актуального (смыслового) членения на данное (тему) и новое (рему), как эмоциональная, переживаемая «задержка» важной информации (иногда неожиданной) о чем-то (*Науки чуждые музыке, были // Постылы мне; Гений и злодейство // Две вещи несовместные; Сегодня их (мысли. — Л. Н.) я набросал. Хотелось // Твое мне слышат мне...; Человек, одетый в черном, // Учтиво поклонившись, заказал // Мне Requiem и скрылся; Мне день и ночь покоя не дает // Мой черный человек; Вот и теперь // Мне кажется, он с нами сам-третей // Сидит*) или как средство подчеркивания каких-то семантически (логически) выделяемых и структурно исходных, «отправных» слов (*Ремесло // Поставил я под*

ножием искусству, т. е. технику, «алгебру гармонии»; Для меня // Так это ясно, как простая гамма, т. е. я-то это хорошо знаю).

Развитие образов и действия трагедии подчеркивается развертыванием словесных рядов — номинаций единой темы. «Метафизика музыки» Сальери, приводящая его к зависти при встрече с истинным искусством, поддерживается, например, развитием ряда: *простая гамма — отверг (я рано) праздные забавы — науки, чуждые музыке, были постылы мне — скучен первый путь — ремесло поставил я подножием искусству — я сделался ремесленник — (перстам придал) сухую беглость — звуки умертвив, музыку я разъял, как труп — достигнул степени высокой — слава мне улыбнулась — я ныне завистник — я завидую; глубоко, мучительно завидую (в монологе); ср. рядом с этим: и ты смеяться можешь? — мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля — ты с этим шел ко мне!.. — какая глубина... — эти слезы впервые лью — спеши еще наполнить звуками мне душу — гений и злодейство — две вещи несовместные (в диалогах и заключительном монологе).* Примером развертывания другого словесного ряда — предчувствия смерти Моцарта — может служить рассмотренное выше развитие символа *что-нибудь такое*.

Различные языковые средства текста, тесно взаимосвязанные друг с другом, группируются в словесные образы, воссоздающие образы-персонажи трагедии Пушкина и ее идейно-эстетическое содержание.

Exegi monumentum

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрійского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свои
И милость к падшим призывал.

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

нерукотворный — такой, который невозможно создать руками людей, необыкновенный. Как отмечает Р. О. Якобсон, это слово было заимствовано поэтом из стихотворной надписи В. Г. Рубана «Медному всаднику» скульптора Э. М. Фальконе, в которой обозначает гранитную скалу — постамент памятника («Нерукотворная» здесь Росская гора... Пришла во град Петров чрез Невские пучины). Надпись Рубана была, несомненно, в памяти Пушкина, когда писал свое стихотворение [Jakobson, 1937, с. 15—16].

глава — устар. голова

завётный — свято хранимый по завету, по завещанию, обязательный

лира — эд. символ поэзии (лира — древнегреческий струнный щипковый музыкальный инструмент)

прах — высок. останки, тело умершего

убежать (чего-нибудь) — эд. избежать чего-нибудь, не подвергнуться чему-нибудь (тленья убежит — не подвергнется разрушению гибели от времени)

доколь — устар. до тех пор, пока

подлунный в сочетании *подлунный мир* — устар. поэт. зем. со всем на ней существующим (*под луной* — на земле, в мире)

пийт — устар. книжн. — поэт

слух — весть, известие о ком-нибудь или о чем-нибудь, молва

назвать — эд. произнести имя (поэта)

сущий — устар. книжн. существующий

язык — устар. (мн. ч. *языки* и *языки*) народ, народность

тунгусы (теперь *эвенки*) — народность, живущая в Сибири и на Дальнем Востоке

любезен (кому-нибудь) — устар. любим (кем-нибудь), дорог (кому-нибудь), краткая форма от прилагательного *любезный* — устар. любимый, дорогой

восславить — высок. прославить

милость — эд. помилование, прощение; *призывать милость* — требовать помилования

падший — книжн. устар. эд. погибший; потерпевший неудачу, находящийся в трудном положении

муза — книжн., эд. перен. символ поэтического вдохновения, творчества, поэзии; в греческой мифологии муза — одна из девяти богинь, покровительниц искусств и наук

венец — высок. драгоценный головной убор, символ высокого звания, признания каких-либо заслуг

равнодушно — эд. устар. спокойно, хладнокровно, невозмутимо.

ГРАММАТИКА

Глагол *убежать* имеет здесь старое управление, сочетаясь с существительным в форме родительного падежа без предлога: *убежит тленья* (ср. современное употребление *убежать от кого-нибудь* или *чего-нибудь*).

Всяк — усеченная форма прилагательного *всякий*, характерная для языка поэзии XVIII—XIX вв. Ее употребление вызвано прежде всего требованием версификации (соблюдения стихотворного размера).

В первой половине прошлого века именительный падеж прилагательных мужского рода произносился в большинстве случаев с русской рефлексацией неударяемого гласного (*ой* > [ʲ]) и чаще был представлен теперь устаревшими русскими формами на *-ой*, а не книжными (церковнославянскими) на *-ый* [Булаховский, 1954, с. 105]: *дикой тунгус*; рифма *великой* — *дикой* является точной в стихотворении.

Приемли — старая форма повелительного наклонения от *принимать*, образованная от устаревшей для нашего времени основы настоящего времени: *приемл + и*.

Глагол *оспоривать* 'споря, высказывать свое несогласие с кем-нибудь' — устаревшая ныне (в такой огласовке) форма несовершенного вида (*оспорить* — *оспоривать*). В современном языке эта форма не употребляется: она заменена формой *оспа́ривать*.

Об инверсии и ее изобразительности см. ниже.

ФОНЕТИКА

Точные рифмы хорошо отражают старые нормы произношения, которые желательно соблюдать для передачи торжественности, патетики звучания стихов. Это прежде всего произношение окончаний именительного падежа прилагательных мужского рода как [ʲ]: *нерукотворн[ʲ]*, *дик[ʲ]* (ср. рифмующиеся с ними слова *непокорн[ʲ]* и *велик[ʲ]*). Современное произношение *нерукотворн[ы]*, *дик[и]* разрушает точную рифму стихов, хотя также вполне допустимо и здесь.

Для первой половины XIX в. твердое произношение [с] в возвратной частице *-ся* (*-сь*) было единственно возможным: *вознѣ* [с:ʲ], *не страша* [с]. Теперь в этих случаях произносят обычно мягкий согласный [с'].

○

Александрійский столп — Александровская колонна (по имени царя Александра I), монумент высотой около 50 м, воздвигнутый в 1829—1834 гг. на Дворцовой площади в Петербурге в ознаменование побед над Наполеоном, одно из самых высоких в то время сооружений

И милость к падшим призывал — имеются в виду сосланные в Сибирь декабристы, участники дворянского революционно-освободительного движения, завершившегося вооруженным выступлением 14 декабря 1825 г. в Петербурге и позднее на Украине. В своих стихах Пушкин неоднократно говорил о необходимости вернуть декабристов из Сибири.

□

Ода римского поэта Горация (65—8 гг. до н. э.) «Ad Melpomenam» («К Мельпомене»), откуда Пушкин взял эпиграф «Exegi monumentum» — «Я воздвиг памятник», была впервые переведена на русский язык М. В. Ломоносовым. Позднее написан «Памятник» Г. Р. Державина, который явился уже не переводом, а вольным подражанием Горацию. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», как и стоит в ряду «Памятников» (ср. также переводы этой оды Горация В. В. Капнистом, А. Х. Востоковым, А. А. Фетом, В. Я. Брюсовым и др.), представляет собой оригинальное произведение. По словам М. П. Алексеева, посвятившего проблемам изучения этого стихотворения специальную монографию, ода Горация и «Памятник» Державина были для Пушкина лишь «знаком выбора стилистической тональности в собственной поэтической разработке темы» [Алексеев, 1967, с. 1]. В. В. Виноградов [1941, с. 512] подчеркивал реальную творческую трансформацию гораціанского стиля в стихотворении Пушкина, «представляющем собой одновременно исповедь, самооценку, манифест и завещание великого поэта». В этом главная идея стихов. Пушкин преодолел существующую традицию переводов и подражаний «не ограничивая свое значение новаторством форм реформаторства музыкальной стихии языка, взамен эстетической формулы дал формулу гражданскую, насыщенную конкретным содержанием» [там же]. Выражая одну из главных мыслей стихотворения — о том, почему поэт будет «любезен народу», Пушкин вначале следует традиции, постепенно находя «гражданскую формулу» своей мысли. Об этом свидетельствует черновая автограф трех последних строк. Ср. у Державина:

Что первый я дерзнул в забавном русском слове
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге
И истину царям с улыбкой говорить.

У Пушкина сначала:

Что в русском языке музыку я обрел,

потом:

Что звуки новые обрел я в языке

или

Что звуки новые для песен я обрел,

далее:

Вослед Радищеву восславил я свободу...

и, наконец:

Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Исповедь, самооценка творчества, манифест и завещание поэта связаны с обращением к народу. За несколько месяцев до смерти Пушкин, как бы поднявшись символически на высокий пьедестал своего творческого вдохновения, видит великий народ, своих будущих читателей и ценителей. Это обращение к прекрасному будущему, выражение связи поколений. Во вступительной статье к шеститомному собранию сочинений Пушкина (М., 1936. Т. I. С. 82) А. В. Луначарский вспоминал об интересном случае, имеющем символическое значение: группа комсомольцев остановилась перед памятником Пушкина в бывшем имении Вяземских, где часто бывал поэт. «Один из них наклонился (надпись стала несколько неразборчивой) и прочитал: „Здравствуй племя младое, незнакомое“. Я стоял совсем неподалеку и был поражен необыкновенной уместностью, которую в этой обстановке приобрела надпись... Маленькая комсомолка в красном платочке подняла к Пушкину глаза, полные некоторой робости, удивления, но и дружелюбия, и негромко сказала: „Здравствуй, Пушкин“».

Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», написанное в августе 1836 г., было опубликовано в 1841 г. В. А. Жуковским в посмертном издании сочинений Пушкина с цензурными искажениями.

Основная идея стихотворения, развиваясь, воплощается в его композиции, во взаимодействии его образов.

Лирика как литературный жанр обладает рядом специфических особенностей. Лирические стихотворения — образы-переживания, в которых индивидуальный мир поэта получает обобщенное художественное выражение и которые в силу этого становятся общественно значимыми. Поэтому лирик в отличие от авторов эпических и драматических произведений является одновременно и субъектом, и объектом своего творчества.

Организирующим началом в выражении идейно-эстетического содержания, композиционной структуре и целенаправленном использовании языковых средств

здесь выступает не повествователь, как в прозе, а лирический герой — особая форма выражения авторского сознания, художественное инобытие авторского. Между реальным автором и лирическим героем — ношение единства, но не тождества: жизненный опыт поэта в стихотворении дан в преображенной, «снятой» форме, а само произведение включает элементы художественного вымысла. «Единство этого лирического героя мы ощущаем в лирике Пушкина. Оно проявляется и в политических, и философских, и пейзажных, любовных, и бытовых, и в эпиграмматических стихотворениях. В своем целостном взаимодействии они рисуют единство того благородного человеческого облика, который в своей лирике воссоздает Пушкин [Тимофеев, 1958, с. 90].

Лирический герой и его образы-переживания мысли сами предполагают определенную оценку, создаваемую в структуре категории образа автора взаимодействием различных ее составляющих и присутствующую как определенная субъективная и вместе с тем коллективная модальность в сознании читателей. В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» это отношение к лирическому герою, максимально приближенному к автору, гениальному народному поэту, подлинному гражданину и пророку, глашатаю истины. «„Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа“, — сказал Гоголь. Прибавлю от себя: и пророческое. Да, в появлении его заключается для всех нас, русских, нечто беспорочное пророческое», — проникновенно сказал в своей речи Пушкине Ф. М. Достоевский [1984, с. 136]. Это одобрение эстетической, нравственной и социальной позиции литературного героя, верности его оценок и самооценок. Таким образом, лирический герой в произведении является не «конечной инстанцией», а составляющей категорией образа автора.

□
Композиционная структура стихотворения представлена пятью строфами, в которых последовательно развивается его идейное содержание. Стихотворение написано шестистопным ямбом. В последнем стихе каждой строфы, подчеркивающим значимость выраженных мыслей, — переход на четырехстопный ямб, создающий строгую соразмерность в структуре всего стихотворения.

Одной из самых емких и глубоких по выражаемой мысли и образности является начальная строфа. Нерукотворный памятник поэта — символ его творчества, близкого народу, дорогого для него, и независимости, непокорности — выше столпа царского самодержавия.

Являясь «ключевым» словом стихотворения, прилагательное *нерукотворный* определяет собой характер композиции и языковой структуры стихов, раскрывающих символический образ памятника. Образы нерукотворного памятника и народной тропы развиваются и конкретизируются, обогащаясь новым содержанием, в последующих строфах: творения поэта бессмертны (антитеза духовной и физической жизни: *душа в заветной лире // Мой прах переживет*), их художественная ценность станет достоянием литературы будущего — вторая строфа; произведения поэта будут известны повсеместно и окажут влияние на развитие многонациональной культуры «всей Руси великой»: *И назовет меня всяк сущий в ней язык — третья строфа; народ будет любить поэта за нравственное воздействие его творчества (чувства добрые я лирой пробуждал; милость к падшим призывал), непокорность его музы и свободолюбие (в мой жестокий век восславил я свободу) — четвертая строфа; истинный смысл поэзии и настоящее призвание поэта — это бескорыстное служение высоким идеалам, верность своему высшему назначению (Веленью божию, о муза, будь послушна; ср. черновой вариант этого стиха: *Призванью своему, о муза, будь послушна*) — пятая строфа.*

□
Реалистическая трансформация оды Горация и подразумеваемое отталкивание от «Памятника» Державина как выбор стилистической тональности в своей собственной, оригинальной разработке темы потребовали от Пушкина целенаправленного отбора языковых средств, создающих декламационный одический строй стихов.

Стихотворение насыщено высокой торжественной, в большинстве своем старославянской, книжной лексикой: *воздвиг, вознесся, восславил, пробуждал* (ср. архаические формы *приемли, (не) оспѣривай, (к) падшим*), *глава, столп, прах, язык, тленье, веленье, лира, муза, пиит* (последние три слова заимствованы из греческого), *нерукотворный, сущий, любезный, доколь* и др. Слова, образующие «ключевые точки» стихотворения, — редкие,

весомые, семантически важные и стилистически подчеркнутые: *нерукотворный* употребляется в творчестве поэта, по данным «Словаря языка Пушкина», во один раз, *восславил* и *подлунный (мир)* — два, *ленье* — три, *доколь (доколе)* — восемь и т. п.

Полны глубокого смысла и эстетического воздействия словесные образы стихотворения. Памятник у Пушкина — *нерукотворный*: он лишен, например, той краткости, которую мы находим у Державина:

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный!
Металлов тверже он и выше пирамид...

У Пушкина это не зрительный, внешний, а семантически «колеблющийся», многозначный психологический образ. «Психологи сделали поэтике плохой дар, истощив внутреннюю форму, как образ — зрительный преимуществу... Зрительный образ мешает поэтическому восприятию... Напрягаться к зрительному образу „памятника нерукотворного“... где формы не зрительны, а фиктивны,— значит, напрягаться к непониманию к невосприятию поэтического слова» [Шпет, 1922, с. 29]. Многоликость поэтического слова делает содержание словесного образа, его внутреннюю форму подвижными, вызывающими сразу несколько осмыслений и ассоциаций: *нерукотворный* памятник зрим, осязаем, как монумент (он выше Александрийского столпа) и вместе с тем одушевлен (*вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа*). Это образ не только семантически и эстетически емкий, но и социально, политически заостренный. При первой публикации стихотворения Пушкина В. А. Жуковский заменил слово *Александрийского столпа* другими — *Наполеонова столпа*, исказив текст. Некоторые исследователи считают, что употребление прилагательного *Александрийский* как производного от *Александрия* вместо *Александровский* как производного от *Александр* было своеобразно маскировкой слишком явного и откровенного сравнения памятника поэта и монумента в честь Александра. Поэтическое словообразование нередко сознательно отклоняется от норм, поэтому прилагательное *Александрийский* могло восприниматься как образованное от *Александр*. В этом смелость сравнения Пушкина.

Образ нерукотворного памятника тесно связан идейно и композиционно (как мы видели) с другим словесным образом-метафорой — *народная тропа*, символом народности творчества поэта (см. его раскрытие в третьей

четвертой строфах стихотворения). Незарастающая народная тропа, протянувшаяся «по всей Руси великой» (и добавим: по всему миру), — знак широкого признания поэта, его мировой славы.

Необходимо обратить внимание и на словесный образ-определение *друг степей*, созданный по модели «друг + существительное в родительном падеже». Слово *друг* в конструктивно обусловленном значении выступило прежде как образное название кого-нибудь или чего-нибудь, неразрывно связанного с чем-нибудь: *друг степей калмык* (ср. вариант в автографе: *сын степей калмык*). Поэтические номинации такого рода были характерны для языка Пушкина: *друг свободы*, *друг степей*, *друг ночей*; ср. в «Евгении Онегине»:

В избушке, распевая, дева
Прядет, и, зимних *друг ночей*,
Трещит лучинка перед ней.

В третьей строфе всеобщее признание поэта и его поэзии подчеркивается употреблением определительных местоимений с обобщающим значением полноты охвата обозначаемого (*Слух обо мне пройдет по всей Руси великой, // И назовет меня всяк сущий в ней язык*), а также повтором однородных членов с помощью перечислительного союза *и* (*И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой // Тунгус, и друг степей калмык*).

Важную роль играет в стихотворении антитеза. Во второй строфе с ее помощью подчеркивается бессмертие творчества поэта, продолжение жизни в нем: *душа в заветной лире // Мой прах переживет и тленья убежит*. Этой мысли не было в черновом варианте стиха: *душа в заветной лире // Меня переживет и тленья убежит*. В четвертой строфе семантически и интонационно противопоставляются части предпоследнего стиха: *Что в мой жестокий век // восславил я свободу*...

Идейно-эстетическое содержание стихотворения, его образы акцентируются синтаксическими ресурсами языка, а именно — инверсированным (обратным) порядком слов. Инверсия как выразительное средство особенно ощутима в первой строфе. Чтобы почувствовать это, воспользуемся приемом языкового эксперимента и составим слова в привычном порядке: *Я воздвиг себе нерукотворный памятник, народная тропа не зарастет к нему, он вознесся непокорной главою выше Александрийского столпа*. Исчезли пушкинские смысловые

акценты, поблекла образность, не стало напряженности ритма. Не стало произведения искусства. У Пушкина одно из главных, «ключевых», слов стихотворения, прилагательное *нерукотворный*, сдвинуто со своего обычного места (определения перед существительным) и поставлено в конце стиха на ударную позицию; оно отделено от определяемого слова *памятник* двумя словами *себе* и *воздвиг*. Такая позиция прилагательного, «поддержка» его в тексте как определения делает его особенно выразительным; в нем — смысловой фокус строфы, это — рема (новое), то важное, что составляет «душу» высказывания: «воздвигнутый мной памятник (тема) — нерукотворный (рема)». При чтении это прилагательное должно интонационно выделяться и подчеркиваться в соответствии с данным актуальным членением небольшой паузой перед ним.

Столь же значимо выдвижение семантически важной сказуемого *не зарастет* на позицию перед подлежащим *тропа* и сказуемого *вознесся* с относящейся к нему формой сравнительной степени наречия (*выше*) — перед подлежащим *он*.

Необходимо обратить внимание на подчеркнутое выделение при чтении стихов наречия *выше* в первой строфе и прилагательного *божию* (обоснование такого чтения дано в разделе о композиции стихотворения; см. с. 61).

Интересные наблюдения дает анализ стихового строения текста, его ритма, понимаемого как совокупности отступлений от метра, т. е. идеального, «правильного» размера. Метрика шестистопного ямба (например, начальных стихов первой строфы) выглядит следующим образом

| ˘ — | ˘ — | ˘ — | ˘ — | ˘ — | ˘ — | ˘

Отклонения от метра, вызванные пропуском ударения, рождают ритм стихов, их особую интонацию, определенный смысловой (логический) акцент, воздействующий интеллектуально и эмоционально на читателя: «каждое стихотворение, одинаковое в метре, неповторимая стилистическая композиция, которая и есть — искомый ритм», «ритм кричит о себе; ритм взывает к осознанию» [Белый, 1929, с. 32, 27]. Ритм первых двух стихов предстает как

| ˘ — | ˘ ˘ ˘ — | ˘ — | ˘ — | ˘ ˘ ˘ — | ˘ — | ˘

Я пámятник себе воздвíg нерукотвóрный,
К нему́ не зарастёт народная тропá.

Ускорение в произнесении слов *памятник* (— ˘ ˘), *нерукотворный* (˘ ˘ ˘ —), *не зарастет* (˘ ˘ ˘ —) и *народная (тропа)* (˘ — ˘ ˘) вследствие пропуска ударения (вопреки требованиям метра) и сама эта своеобразная «игра ускорений», их чередование с метрической размеренностью ритмически выделяют и подчеркивают их как «опорные точки» стихотворения.



Михаил
Юрьевич
ЛЕРМОНТОВ
(1814—1841)

ПАРУС

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы! он счастья не ищет,
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

играть — *зд. перен.* волноваться, бушевать (о волнах)
лазурь — голубизна, синева, *зд. поэт.* цвет моря (в солнечную погоду)
кинуть — *зд.* покинуть, оставить

ГРАММАТИКА

Об устаревшей форме именительного падежа единственного числа прилагательных на *-ой* (*одинокой* вместо современного *одинокий*) см. на с. 57.
Формы винительного и родительного падежей единственного числа существительных *счастья* (*не ищет*), (*не от*) *счастья* (*бежит*) были свойственны поэтическому (стихотворному) языку прошлых столетий; выбор одного из вариантов падежной формы *счастья*, *счастья*) часто диктовался требованиями стихотворного размера.
Как будто — *зд.* употребляется при сравнении, не соответствующем действительности: *Как будто в бурях есть покой* — бурях нет покоя.

ФОНЕТИКА

Глагол *скрыпеть* (совр. *скрипеть*) дан здесь в старой звуко-буквенной огласовке и орфографии.

Стихотворение Михаила Юрьевича Лермонтова «Парус» было написано в 1832 г. Это яркий образец пейзажно-символической лирики. В «Парусе» Лермонтова нашли отражение настроения русской интеллигенции 30-х годов XIX в.: чувство одиночества, разочарования и стремление к свободе в обстановке последекабрьской реакции.

Тема одинокого странника, вынужденного покинуть родину, звучит у Лермонтова нередко; ср., например:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Эта тема часто сменяется гневным мятежным протестом против властителей общества, великосветских «надежных потомков», как в стихотворении «Смерть поэта» и других произведениях Лермонтова. Оба этих начала — вынужденное одинокое странствие и мятежность, социальный протест, свободолюбие — слиты в образе паруса — символе переживаний поэта. «Он спрашивает: „Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?..“ Следовательно, он имеет в виду известное душевное состояние, свое или чужое, которое можно назвать исканием в стране далекой, оставлением в краю родном» [Потебня, 1976, с. 553].

Стихотворение Лермонтова «Парус» было создано, как следует из его письма М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г., на берегу моря, по предположению А. А. Потебни, в несколько минут, когда он смотрел на парус. Оно представляет собой тот же эскиз мгновенной поэтической реакции на наблюдаемое явление — слепок авторского «потока сознания». Быть может, грустное восприятие паруса, переходящее у Лермонтова в глубокое философское раздумье, и сам словесный образ были навеяны стихами из повести А. А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Пеславский»:

Белеет парус одинокой
Как лебединое крыло,
И грустен путник ясноокой;
У ног колчан, в руке весло.

«Парус» Лермонтова воспринимался многими поколениями как выражение свободолюбивых революционных настроений.

□

Поэтический мир Лермонтова «характеризуется символически расширенным горизонтом: непосредственно воспроизводимая реальность приобщена здесь к каким-то иным пластам жизни, она нередко служит внешним определением для более глубоких тем переживаний... Романтику присуща творческая тяга к выходу за пределы непосредственно окружающего прорывание вдаль и ввысь — от неудовлетворяющей действительности, вглубь — сквозь предметную данность мира» [Лермонтовская энциклопедия, 1990, с. 503]. Лирический герой угадывает в изображаемых событиях и картинах непрерывный ряд аналогий своих внутренних глубинных переживаний и мыслей. «Символическая символичность позволяет Лермонтову не только спроецировать свою внутреннюю трагедию вовне, но и расширить ее до общемирового действия» [там же, с. 505].

По композиции стихотворение представляет собой расчлененный символический образ, данный в его развитии и развитии. «Предметный образ и глубокий смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла

рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа» [Краткая литературная энциклопедия, т. 6, с. 826]. В парусе-символе присутствует некоторый глубинный смысл, связанный с осязательным образом, но не тождественный ему. Суть символа как переживаемого образа — в выходящих за его пределы, в неисчерпаемой его многозначности.

Каждая из трех строф стихотворения состоит из трех различных по своему характеру частей: первый и второй стихи воссоздают предметный образ (меняющуюся картину моря и паруса), третий и четвертый — мысли и переживания лирического героя. Внутреннее единство каждой строфы и вместе с тем разведенность ее частей, казалось бы, автономность и даже несовместимость отдельных составляющих частей создают то напряжение, которое существует в многозначном символе между предметным образом и глубинным, трудно поддающимся определению смыслом. Если, воспользовавшись приемом лингвистического эксперимента, прочитать стихотворение по-иному: сначала первые два стиха каждой строфы (внешний образный ряд), а потом два заключительных стиха каждой строфы (внутренний смысловой ряд), это напряжение исчезнет, так как указанные ряды перестанут соотноситься между собой и создадут двуплановое многозначное изображение, перестанут «беспокоить» читателя своим соположением. В строфе, побуждая к творческому восприятию стихов. Образ паруса тесно связан с лирическим «я»: если в первой строфе, содержащей вопросы, между ними чувствуется дистанция, то во второй и третьей они предельно сближены; лирический герой знает мысли своего alter ego — второго «я», отвечает за него. Переживаемый переход от изображения природы к мыслям и чувствам лирического героя осуществляется через образ одушевленного паруса (см. ниже анализ прилагательного *одинокой*).

Несмотря на то что стихотворение представляет собой лирическую миниатюру, его образная структура дана в развитии. Литературные критики видят в этом следование лучшим образцам пейзажной лирики Пушкина.

Картину моря и далеко плывущего в голубом тумане паруса (перспектива отдаленности изображения еще больше выступала в первоначальной черновой строке

Белеет парус отдаленный) первой строфы сменяет бражение надвигающейся бури во второй; здесь ощущается приближение к парусу: заметно укрупнение плана и детализация изображения (ср. *И гнется и скрипит*). В третьей строфе этот контраст снимается. Параллельно образному ряду идет ряд аналогий в мыслях и переживаниях лирического героя. Одиночество гонимого странника, символически изображенное в первой строфе (*парус одинокой*), что ищет он в стране далекой? // Что кинул он в краю родном?), вызвано его отчаянием и неприятием жизни. Увы! он счастья не ищет, // И не от счастья бежит (вторая строфа); в обновлении жизни, в перемене в очистительной буре мятежник хочет обрести душевный и нравственный покой: А он, мятежный, просит тишины (третья строфа). В сопоставлении образно-предметного ряда и затаенного переживания поэта, глубокой символизируемого смысла и заключается внутренняя напряженность стихов, сила их эстетического действия: одинокий парус и мучительные вопросы поднимающаяся буря и отчаяние, уход от жизни; хитительный пейзаж (ср. символ А. Белого *золотой в лазури*) и (или лучше: но) жажда перемен, обречения — бури.

Лирический герой — важнейший организующий центр стихотворения. Но он — только одно, хотя и важнейшее, составляющее текста, так сказать, «полюс створитель». В последнем стихе в «голосе» лирического героя как бы слышен другой, всеведущий высший «голос»:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Это высшая и итоговая оценка, распределяющая «роли» в структуре стихотворения. Лирический герой и его alter ego ищут покой в буре. Покоя в буре и после нее нет и не будет: таков человек. Об этом позднее хорошо скажет А. Белый:

Как камень, пущенный из роковой пращи,
Браздя юдольный свет,
Покоя ищешь ты. Покоя не ищи.
Покоя нет.

(Кольцо)

Сложное взаимодействие образов (природы, паруса, лирического «я») и «голосов» в стихотворении

создает общую структуру образа автора, в которой выступает «лик» поэта: высший нравственный идеал — цель, исполненная борьбы.

Языковая изобразительность стихотворения определяется творческим замыслом поэта. Она выражает внутреннюю речевую структуру образа автора.

Важную роль играет в стихотворении прилагательное *одинокой* (одинокий). Это не только выражение одной из тем стихотворения (гордое одиночество мятежника), но и ключ к раскрытию символического образа: в этом огромном слове совмещаются значения, соотносимые с предметным рядом (*парус одинокой*, т. е. одинокий один, без подобных себе других), так и с рядом, «душевленным» в символе («одинокий, не имеющий соратников, близких людей»). Такое олицетворение делает естественным переход от вопросов в первой строфе. Оно мотивирует совмещение двух первых и последних стихов и в последующих строфах (см. выше).

Вся языковая структура стихотворения в соответствии с его идейным содержанием пронизана антитезой, выраженной контекстуальными антонимами:

Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?

р. еще: *счастья не ищет — не от счастья бежит; над ним — над ним*. Употребление таких антонимов, обозначающих предельные проявления какого-нибудь отношения, свойства, качества, действия, дает художественно сжатое, легкое и вместе с тем емкое, масштабное изображение: большой охват пространства (*в стране далекой — в краю родном; Под ним струя светлей лазури, // Над ним луч солнца золотой*), движения, действий (*ищет (в стране далекой) — кинул (в краю родном)*), отказ от всего самого дорогого, полную разочарованность и равнодушие, всю гамму утраченных чувств (*счастья не ищет — не от счастья бежит*). «„Буря“ и „покой“, „далекая страна“ и „родной край“, движение к чему-то и от чего-то, обретения и потери — вот неполный перечень антиномий „Паруса“ — „половинок“ навсегда потерянного гармонического целого» [Лермонтовская энциклопедия, 1981, с. 367].

Повтор слов и их симметричное расположение (Что ищет он...; Что кинул он...; счастья не от счастья бежит; ср. под ним — над ним) подчеркивают ценность вводимого в текст значения.

Той же цели служит и инверсия — перестановка синтаксических компонентов предложения, нарушающая их обычный, стилистически нейтральный порядок, приводящая к смысловому или эмоциональному делению слов: парус одинокой, в тумане моря бом (ср. обычный порядок: в голубом тумане в стране далекой, в краю родном, луч солнца золотой) (акцентирование прилагательных, сдвинутых в творной речи со своих обычных мест перед опорными существительными и поставленных в позицию перед рифмуемых, фонетически подчеркнутых), белеет играют волны, счастья не ищет, не от счастья бежит (выдвижение глаголов-сказуемых на позицию перед лежащими передает активность проявления при динамизме изображаемой картины; постановка деления перед глаголом подчеркивает понятийную нагрузку существительного счастья, несущего большую семантическую и конструктивную нагрузку в стихотворении).

Эффект приближения лирического героя к парадигме «укрупнения кадра» (в ином, глубинном плане — познание разочарованности) во второй строфе стихотворения усиливается благодаря звукоподражательному передающему осязаемому свисту ветра (ветер свищет [ш':]) и скрипу мачты (мачта скрипит [с-к-р-р]). Динамическое изображение бури во второй строфе контрастирующее с душевным отчаянием в ином, глубинном плане и тем самым еще больше подчеркивая его, передано бессоюзным предложением (Играют волны — ветер свищет) и нагнетанием глаголов (играют, свищет, гнется, скрипит).

Обращает на себя внимание ритмическое выделение опорных слов и словосочетаний, прежде всего словесного образа парус одинокой, где сбив ямбического метра вызван пропуском ударения в третьей стопе; ритмическое убыстрение в произнесении этого сочетания подчеркивает его:

| ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡

Белéет пáрус одинокóй

Ритмическая закономерность наблюдается при ритмическом подчеркивании существительного счастья (◡ ◡). Вопросительное местоимение что выделяется, против, не за счет пропуска ударения, а благодаря появлению вопреки требованиям метра:

| — — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡
| — — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡

Что́ ищет он в странé далёкой?
Что́ кинул он в краю́ родно́м?

Легко заметить, что одни и те же опорные слова стихотворения становятся семантически значимыми эстетически ценными благодаря различным средствам их акцентирования (антитезе, инверсии, ритму и др.).

СМЕРТЬ ПОЭТА

Отмщенья, государь, отмщенья!
Паду к ногам твоим:
Будь справедлив и накажи убийцу,
Чтоб казнь его в позднейшие века
Твой правый суд потомству возвестила,
Чтоб видели злодеи в ней пример.

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой!..
Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид,
Восстал он против мнений света
Один как прежде... и убит!
Убит!.. к чему теперь рыдания,
Пустых похвал ненужный хор,
И жалкий лепет оправданья?
Судьбы свершился приговор!
Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный, смелый дар
И для потехи раздували
Чуть затаившийся пожар?
Что ж? веселитесь... — он мучений
Последних вынести не мог:
Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.

Его убийца хладнокровно
Навел удар... спасенья нет:
Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет.
И что за диво?.. издалёка,
Подобный сотням беглецов,
На ловлю счастья и чинов
Заброшен к нам по воле рока;
Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!..

И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой,
Воспетый им с такою чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой.

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет, завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?
Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,
Зачем поверил он словам и ласкам ложным,
Он, с юных лет постигнувший людей?..

И прежний сняв венок — они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело;
Отравлены его последние мгновенья
Коварным шепотом насмешливых невежд,
И умер он — с напрасной жаждой мщенья,
С досадой тайною обманутых надежд.
Замолкли звуки чудных песен,
Не раздаваться им опять:
Приют певца угрюм и тесен,
И на устах его печать. —

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!
Вы, жадною толпой стоящие у трона,

Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — всё молчи!..
Но есть и божий суд, наперсники разврата!
Есть грозный суд: он ждет;
Он не доступен звону злата,
И мысли и дела он знает наперед.
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
Оно вам не поможет вновь,
И вы не смаете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

невольник чести — тот, кто живет, поступает по законам чести;
невольник — находящийся во власти чести. Словесный образ *невольник чести*, как нельзя лучше характеризующий великого поэта и гражданина, по-видимому, был навеян Лермонтову пушкинским «Кавказским пленником»: «Невольник чести беспощадной, // Вблизи видал он свой венец, // На поединках твердый, хладный, // Встречая гибельный свинец»
свинец — *зд.* пуля
поникнуть головой — *зд.* быть погубленным
свет — *зд.* устар. привилегированные классы, правящие круги
хор — *зд.* нечто высказываемое одновременно многими
гнать — устар. преследовать, подвергать гонению (*злобно гнали по свободный, смелый дар*)
свѣточ — устар. свеча, факел
хладнокровно — *зд.* устар. равнодушно
по воле рока — по воле судьбы
глухая (ревность) — *зд.* скрытая, затаенная
мирная нега — спокойное, чуждое волнений блаженство, довольство, упоение
постигнувший — понявший, познавший
венец — устар. венки; *терновый венец* — символ страданий (*терновый венец* — колючий кустарник)
лавы — *высок.* ветви южного вечнозеленого растения лавра,
венки из лавра как символ славы
язвить — устар. причинять боль, ранить
чело — устар. лоб
приют — место, где можно спастись или отдохнуть; *приют певца* — *зд.* могила поэта
печать на устах — *книжн.* безмолвие (ср. *печать молчания, безмолвия*)
рабский — *зд.* угодливый, раболепный
поправший — причастие от глагола *попра́ть* — *высок.* грубо нарушить, уничтожить что-нибудь
игра счастья — *перен.* судьба
под сению закона — *перен.* под защитой закона
наперсник — устар. любимец, пользующийся особым доверием;
наперсники разврата — *зд.* безнравственные, распущенные люди
злато — устар. золото

наперёд — заранее

смыть — перен. избавиться от чего-либо позорящего, бесчестного (смыть кровью оскорбление)

праведная кровь — кровь праведника, символическое выражение идеала нравственной чистоты и справедливости, ср. черная кровь — преступная, скверная (ср. черные думы, черное дело).

ФОНЕТИКА И ИНТОНАЦИЯ

Ораторский стиль стихотворения обязывает выбрать из двух произносительных норм слова *поэт* (*n[a]́эт, n[o]́эт*) вторую; аналогичным образом произношение *жал* [*к'э]й* «декламационней», чем *жал* [*к'и]й*, а твердое произношение [*с*] в возвратной частице *-ся* (*-сь*) здесь предпочтительнее мягкого. Существенно отметить, что рифмы *могилой* — *милой*, *простодушной* — *душный*, *терновый* — *сурово* были для произносительных норм эпохи Лермонтова точными, поскольку заударные *ой* и *ий* звучали одинаково, как [*эj*]: *могил* [*эj*] — *мил* [*эj*]; ср. современное произношение *могил* [*эj*] — *мил* [*ыj*]. Важно учитывать изменение интонации на месте тире и многоточия. Сочетание *невольник чести* следует произносить со «вставочной» интонацией на более низком регистре; строка *С свинцом в груди и жаждой мести* не должна читаться с соединительной (перечислительной) интонацией — здесь скорее значение противопоставления, несоответствия (ср. дальше: *И умер он — с напрасной жаждой мщенья...*).

○

Как тот певец, неведомый, но милый — Лермонтов сравнивает здесь Пушкина с одним из его самых поэтических образов — Ленским.

□

Стихотворение Лермонтова «Смерть поэта» принадлежит к лучшим образцам русской революционной поэзии. Скорбя о гибели великого поэта, Лермонтов клеймит позором подлинных убийц Пушкина — реакционные круги дворянства, придворную знать, бросает вызов царскому самодержавию.

Большая часть стихотворения была написана сразу после того как по Петербургу пронеслась весть о смертельном ранении Пушкина на дуэли. Заключительные 16 строк (*А вы, надменные потомки...*) появились через несколько дней после похорон Пушкина как обвинительный приговор правящей верхушке, защищавшей убийцу поэта — Дантеса. Стихотворение Лермонтова передавалось из рук в руки, переписывалось, читалось наизусть. «Навряд ли когда-нибудь еще в России стихи производили такое громадное и повсеместное впечатление. Разве что лет за 20 перед тем „Горе от ума“, — писал известный деятель русского искусства В. В. Стасов (*Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад // Русская старина, 1881. Кн. 2. С. 411*). Политическая острота стихов вызвала негодование высшего света, тех, кто за-

щищал Дантеса и распускал клеветнические слухи о Пушкине. Шеф жандармов и начальник III отделения А. Х. Бенкендорф в своей докладной записке императору Николаю I расценивал концовку стихотворения как «бесстыдное вольнодумство, более чем преступное». Когда Николай I получил копию всего текста стихотворения с надписью «Воззвание к революции», против Лермонтова было начато дело. Он был сослан на Кавказ в действующую армию.

Восторженная, глубокая по содержанию и исключительная по силе художественного воплощения оценка «дивного гения» Пушкина — Поэта и Гражданина — составляет главное содержание стихотворения, которое явилось в русской литературе первым по времени поэтическим осознанием исторического значения великого поэта, его «свободного, смелого дара». Это вместе с тем и «железный стих, облитый горечью и злостью», гневное обвинение тем, кто привел Пушкина к гибели. И. Л. Андроников обнаружил один из списков стихотворения, на последней странице которого перечислены имена «надменных потомков известной подлостью прославленных отцов» — графов Орловых, Бобринских, Воронцовых, Завадовских, князей Барятинских, Васильчиковых, баронов Энгельгардтов и Фредериксов. Им и им подобным поэт бросает свой гневный вызов.

Стихотворение Лермонтова было впервые опубликовано под заглавием «На смерть Пушкина» в «Полярной звезде на 1856 г.» (Лондон, 1858), в России без последних 16 строк — в 1858 г., полностью — в 1860 г. Эпиграф имеется только в некоторых списках стихотворения. Он взят из трагедии французского писателя Ж. Ротру «Венцеслав» (1648) в переделке А. Жандра. Эпиграф, по всей вероятности, позднейшего происхождения и присоединен к стихотворению с целью ослабить впечатление политической резкости последних 16 строк.

□

Композиция стихотворения и его язык образно раскрывают основную идею произведения, в фокусе которого, определяемом образом автора, — стремление художественно воссоздать истинное величие Поэта и Гражданина и разоблачить его настоящих убийц. Написанное на смерть Пушкина и воспринимаемое и тогда, и теперь прежде всего именно так, стихотворение как произведе-

ние поэзии вырастает вместе с тем до огромно-
дожественного обобщения.

Этой идее соответствует и распределение художественного материала стихотворения, антитеза образов — «невольника чести» и «завистливого и дурного света, характер авторских оценок, резко расходящийся с мнением великосветской толпы, взаимодействия словосочетаний». Определяющей в идейно-эстетической, композиционной и собственно стилистической структуре является позиция лирического «я» (героя), выделенная. Это — художественно выраженное нравственное, политическое и эстетическое кредо самого поэта.

Лирический герой композиционно един и вместе с тем многолик в различных его проявлениях: он воспринимается то как растворенный в тексте лирический повествователь, то как отчетливо осязаемый гневный оратор в речи которого, говоря словами Б. М. Эйхенбаума [1924, с. 107], «чувствуется эмоциональная жесткость», то как носитель пророческого голоса (см. об этом в следующем разделе). Различными ролями и функциями лирического героя в значительной мере определяется структура основных частей стихотворения.

В структурном и семантическом отношении строфы стихотворения могут быть сведены к трем частям. Первая часть, охватывающая 33 стиха, представляет собой взволнованное повествование о трагической гибели поэта, сопровождаемое пока только упреками ее виновников и переходящее в изображение убийцы поэта, беззастыдливого космополита и карьериста, послушного оруженосца в чуждых руках; вторая часть, представленная следующими стихами, — своеобразная надгробная элегия и яркое противопоставление глубокой человечности поэта коварности «клеветников ничтожных» и «насмешливых невест»; третья часть, 16 заключительных стихов, — гневный разговор подлинным убийцам поэта.

Эти три части отчетливо противопоставляются друг другу и ритмически. Так, строго выдержанный четырехстопный ямб «повествовательной» части уступает место во второй, «элегической», продленному шестистопному ямбу, чередующемуся с четырехстопным и пятистопным особым ритмическим напряжением отличается последняя третья часть — «железный стих» поэта.

Ритм — осязаемое отклонение от метра, т. е. определенной длины. Будем понимать под ритмом в смысле А. Белым «некоторое единство в сумме отступлений

от метрической формы»: «ритм является выражением естественной напевности души поэта (духом музыки). метр является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения» [1910, с. 286, 254].

Основа композиции стихотворения — многоплановая развернутая антитеза: ее начало в самых первых строках стихотворения (*невольник чести — оклеветанный молчаливо*), завершение — в последних.

Стихотворение «Смерть поэта» — образец лермонтовского ораторского стиля и декламационного стиха. «Лермонтов придает лирическому стилю необыкновенную эмоциональную силу и ораторское напряжение, превращая крик в патетическую исповедь» [Виноградов, 1982, с. 106]. Это страстная речь с целой гаммой переходящих от радости к другу чувств и настроений — от скорби и отчаяния к гневу и угрозам. Патетические повторы, чередование восклицаний и вопросов, «эмоциональная жесткая структура» являются важными композиционными составляющими стихотворения. Речевой жест, проходящий через все стихотворение и выступающий в роли конструктивной скрепы, создает эффект осязаемого присутствия лирического героя-оратора, бросающего великосветской толпе «железный стих»:

Не вы ль сперва так злобно гнали...

Что ж? веселитесь...

А вы, надменные потомки...

Вы, жадною толпой стоящие у трона...

Этот жест особенно отчетливо выступает в наиболее «напряженных» структурных частях стихотворения.

Существенное место в структуре произведения занимают образы Пушкина, создающие художественную перспективу стихотворения со стихами великого поэта: ср. словесный образ *невольник чести*, прямое обращение к Пушкинскому «Андрею Шенье», элегии о поэте, гибнущем на «кровавой плахе» (*Зачем от мирных нег и дружбы простодушной // Вступил он в этот свет, завистливый и душный...;* у Пушкина: *Зачем от жизни сей, ленивой и простой, // Я кинулся туда, где ужас роковой, // Где страсти дикие, где буйные невежды, // И злоба, и коварность!*), образ Ленского, стоящий за сравнением *Как тот певец, неведомый, но милый*, и др.

Антитеза основных образов стихотворения (*свет, завистливый и душный*) резко подчеркнута стилистическим и стилистическим различием слов, образуемых словесную «ткань»: ср., например, *невольник (поникнув) гордой головой, восстал, свободный, с дар, дивный гений, торжественный венок, наша славное чело, звуки чудных песен, праведная кровь одной стороны, и (позора) мелочных (обид), (похвал), ненужный (хор), жалкий (лепет), злобно (ли), для потехи, (добыча) ревности глухой, (свет завистливый и душный, клеветникам ничтожным, (с ласкам) ложным, коварным шепотом насмешливых вежд, надменные потомки, (отцов, прославленных вестной подлостью, (пятою) рабскою, жадною то Свободы, Гения и Славы палачи, наперсники разве (не смоете) черной кровью, с другой; ср. еще: хладнокровно (навел удар), пустое (сердце), подобный с беглецов, дерзко презирал (земли чужой язык и вы), безжалостной рукой (при изображении убийства поэта).*

Сравнение таких словесных рядов (особенно оппозиций, эпитетов) дает наглядное представление о масштабе плановости и сложной гамме противопоставлений в антитезе гения и пустой великосветской толпы, убийства поэта, запечатленной несколькими уничтожающими штрихами. Развертывание этих рядов образует основу композиции стихотворения. Антитеза завершается выражением мысли о бессмертии памяти о поэте, подчеркивается семантикой форм «пророческого» сообщения этого времени с отрицательной частицей *не*:

И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

То, что произошло на Черной речке, не было двумя противниками: это было преднамеренное, заранее обдуманное убийство. Обращение к черновому варианту стихотворения Лермонтова помогает глубже и полнее представить смысловую весомость окончательно выбранных им слов: *пустых (похвал)* (ср. черновой вариант: *Похвал и слез ненужный хор*), *смелый (дар)*, (ср.: *свободный чудный дар*), *для потехи* (ср.: *Из любопытства возбуждали...)*, *мучений* (ср. в черновике: *гонимый убийца* (ср.: *Сошлись, противник хладнокровно // Навел удар...)*).

Важнейшая роль в создании образов принадлежит таким изобразительным средствам речи, как сравнение (*Угас, как светоч, дивный гений*), метафора (*Чуть вспыхнувший пожар; Увял торжественный венок; Добыча ревности глухой* и др.; *Отравлены его последние мгновения // Коварным шепотом насмешливых невежд*), олицетворения (*с свинцом в груди; в сей миг кровавый — время*), олицетворения (*время*) обогрето все, даже время). Особо следует сказать о сложном метафорическом словесном образе, раскрывающем лицемерие великосветских убийц Пушкина: *черный венец, увитый лаврами*, — символ страданий поэта:

И прежний сняв венок — они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело...

Этот образ был подготовлен, с одной стороны, некоторыми аналогичными стихотворениями Лермонтова, а с другой — посланием В. А. Жуковского «К кн. Вяземскому в день рождения г. Л. Пушкину» (1814). Сопоставление со стихами Жуковского дает наглядное представление об ораторском стиле Лермонтова:

Зачем он свой сплетать венец
Давал завистникам с друзьями?
Пусть Дружба нежными перстами
Из лавров сей венец свила —
В них Зависть терния вплела;
И торжествует: растерзали
Их иглы славное чело...

Первые две строки развернуты у Лермонтова в период: *Зачем от мирных нег... Зачем он руку дал... Зачем верил он... // Он, с юных лет постигнувший людей?..* Аналогия, параллелизм построения и повторы, которые свойственны первой части периода, оформленной восходящей интонацией, подчеркивают нагнетаемую мысль о несправедливости случившегося.

Таким образом, в стихотворении возникает образное противопоставление: *торжественный венок, прежний венец* — символ славы, признания поэта и *венец терновый* — символ мученичества в христианской мифологии. Периодическая форма речи как важный прием выражения смысловой и эмоциональной экспрессии характерна для поэзии Лермонтова. Она нашла яркое отражение в стихотворении «Смерть поэта». Ср. еще:

Не мог шадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!..

Местоимение *что*, стоящее после паузы, во части периода подчеркивается смысловым уда ('на кого он поднимал руку').

Повторы одних и тех же (или синонимичных) экспрессивно акцентируют главные мысли стихотворения, трагизм случившегося:

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой...

Восстал он против мнений света
Один как прежде... и убит!
Убит!... к чему теперь рыданья...

И он убит — и взят могилой...

Но есть и божий суд, наперсники разврата!
Есть грозный суд: он ждет...

Лермонтов сумел во всей глубине выявить общий исторический смысл трагедии, показать ее неизбежность рельефно подчеркнута инверсией: *Судьбы свершился говор!* (ср. обычное расположение слов: *Приговор свершился!*). В лирическом «я» здесь, как и в стихотворения, проступает «лик» и голос пророка. В ключевой части стихотворения за счет инверсии рочитого выдвигения вперед развернутых причастных оборотов, «тяжелых» и полных смысла и экспрессии, создается необыкновенное напряжение ритмики стиха:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!

(Ср. обычный синтаксический строй этой фразы: *надменные потомки отцов, прославленных известной подлостью, поправшие рабскою пятою обломки родов, обиженных игрою счастья*). Для передачи напряженности стиха при декламации нужно следить за тем, что фразовое ударение приходилось на конец второй и четвертой строки (...отцов, ... родов): паузы между словами *потомки* и *известной*, *обломки* и *игрою* ослабили выразительность стихов.

Леткими афористическими стихами Лермонтов срывает маски с убийц Пушкина, гонителей Свободы, Гения славы. Антитеза достигает своей кульминации: внешнее противопоставление «образов» (*надменные потомки... родов*) сопровождается внутренними оксюморонами, раскрывающими суть светской славы и морали, почитание, раболепие перед теми, кто стоит выше, презрение к тем, кто хоть несколькими ступеньками ниже: *подлостью прославленных отцов; пятою рабскою поправшие обломки... родов; наперсники разврата*.

Существенно обратить внимание на некоторые образные средства морфологии. Использование грамматических форм настоящего исторического времени (*praesens historicum*), при котором читатель как бы переносится в прошлое и воспринимает его как разворачивающееся в реальном времени, усиливает экспрессивность изображения трагических минут:

Его убийца хладнокровно
Навел удар... спасенья нет:
Пустое сердце бьется ровно...

Форма повелительного наклонения *молчи* (*Пред вами и правда — всё молчи!*...), выражающая здесь категорическую необходимость, носит отпечаток стилистической сниженности: это отражение «голоса» светской толпы, «наперсников разврата», что воспринимается как средство депозитизации этого образа (ср. с отражением «голосов» оратора и пророка, наделенных иной, противоположной стилистической функцией).

Противопоставление свободолюбивого поэта его злобным гонителям отчетливо выступает в оппозиции совершенных и имперфектных форм глаголов: ср. *погиб, пал, умирив, не вынесла, восстал, убит, угас, увял*, с одной стороны, и *знали, раздували*, с другой.

Эмоциональное состояние лирического героя, взволнованность, прерывистость речи, резкий неожиданный переход к другой мысли переданы многоточием (отточием в скобках обозначается опущенный в цитате текст):

Один как прежде... и убит!
Убит!... к чему теперь рыданья (...)

Что ж? веселитесь... — он мучений
Последних вынести не мог (...)

Его убийца хладнокровно
Навел удар... спасенья нет <...>

И что за диво?.. издалёка <...>
Заброшен к нам по воле рока <...>

Образы стихотворения, их звуковая «ткань» по-
му инструментованы. Грустное элегическое повесе-
ние, скорбь о кончине поэта часто характеризуетс-
я пленением [л]:

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой...

И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый...

Бесчеловечность и бессердечность убийцы подчер-
кнуты резким звучанием — повтором [р]:

Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет.

Иная функция инструментовки на [р] в уже упо-
мянутом стихе:

Судьбы свершился приговор!

и в пророческом конце стихотворения:

И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!



Николай
Васильевич
ГОГОЛЬ
(1809—1852)

ПОВЕСТЬ О ТОМ, КАК ПОССОРИЛСЯ ИВАН ИВАНОВИЧ С ИВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ

(отрывки)

Долгом почитаю предуведомить, что происшествие,
описанное в этой повести, относится к очень давнему вре-
мени. Притом оно совершенная выдумка. Теперь Мирго-
род совсем не то. Строения другие; лужа среди города
давно уже высохла, и все сановники: судья, подсудок
и городничий — люди почтенные и благонамеренные.

[Глава I]

Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая!
Какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! сизые
морозом! Я ставлю бог знает что, если у кого-либо
появятся такие! Взгляните, ради бога, на них, — особенно
если он станет с кем-нибудь говорить, — взгляните сбоку:
то это за объядение! Описать нельзя: бархат! серебро!
Гонь! Господи боже мой! Николай чудотворец, угодник
божий! отчего же у меня нет такой бекешки! Он сшил ее
еще, когда Агафия Федосеевна не ездила в Киев.
Вы знаете Агафию Федосеевну? та самая, что откусила ухо
заседателя.

Прекрасный человек Иван Иванович! Какой у него
дом в Миргороде! Вокруг него со всех сторон навес на
любых столбах, под навесом везде скамейки. Иван Ива-

нович, когда делается слишком жарко, скинет бекешу, и исподнее, сам останется в одной рубашке, отдыхает под навесом и глядит, что делается во дворе и на улице. Какие у него яблони и груши под самыми окнами! Отворите только окно — так ветви и врываются в комнату. Это всё перед домом; а посмотрели бы, что в саду! Чего там нет! Сливы, вишни, черешни, огурки, всякая, подсолнечники, огурцы, дыни, стручья, даже и кузница.

Прекрасный человек Иван Иванович! Он очень любит дыни. Это его любимое кушанье. <... >

А какой богомольный человек Иван Иванович! В воскресный день надевает он бекешу и идет в церковь. Взошедши в нее, Иван Иванович, раскланявшись со всех сторон, обыкновенно помещается на крылосе и тихо-тихо хорошо подтягивает басом. Когда же окончится служба, Иван Иванович никак не утерпит, чтоб не обойти по дворам нищих. Он бы, может быть, и не хотел заняться таким скучным делом, если бы не побуждала его к тому старая родная доброта.

— Здорово, небого! — обыкновенно говорил он, увидевши самую искалеченную бабу, в изодранном, с заплатами из заплат платье. — Откуда ты, бедная?

— Я, паночку, из хутора пришла: третий день, как не пила, не ела, выгнали меня собственные дети.

— Бедная головушка, чего ж ты пришла сюда?

— А так, паночку, милостыни просить, не дай же кому-нибудь хоть на хлеб.

— Гм! что ж, тебе разве хочется хлеба? — обыкновенно спрашивал Иван Иванович.

— Как не хотеть! голодна, как собака.

— Гм! — отвечал обыкновенно Иван Иванович. — Тебе, может, и мяса хочется?

— Да всё, что милость ваша даст, всем буду доволен.

— Гм! разве мясо лучше хлеба?

— Где уж голодному разбирать. Всё, что пожелает, всё хорошо.

При этом старуха обыкновенно протягивала руку.

— Ну, ступай же с богом, — говорил Иван Иванович. — Чего ж ты стоишь? ведь я тебя не бью! — и, обратившись с такими расспросами к другому, к третьему, наконец возвращается домой, или заходит выпить рюмку водки к соседу Ивану Никифоровичу, или к судьбе, или к горю, или к чему.

Иван Иванович очень любит, если ему кто-нибудь подарит подарок или гостинец. Это ему очень нравится.

Иван Иванович — очень хороший также человек Иван Никифорович. Его двор возле двора Ивана Ивановича. Они такие между собой приятели, каких свет не производил. <... >

Иван Никифорович, смотря на большую приязнь, эти редкие друзья между собой. Лучше всего можно сравнить характеры их из сравнения. Иван Иванович имеет необыкновенный дар говорить чрезвычайно приятно.

Иван Никифорович, как он говорит! Это ощущение можно сравнить с тем, когда у вас ищут в голове или потихоньку пощипывают пальцем по вашей пятке. Слушаешь, слушаешь — и голову повесишь. Приятно! чрезвычайно приятно! как сон после купанья.

Иван Никифорович, больше молчит, но зато если вцепит словцо, держись только: отбреет лучше всякой бритвы. Иван Никифорович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину.

Лицо у Ивана Ивановича похоже на редьку хвостом; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом.

Иван Никифорович, если ему кто-нибудь скажет: «Смею ли просить, государь мой, об одолжении?» Иван Никифорович очень сердится, если ему кто-нибудь скажет: «Смею ли просить, государь мой, об одолжении?» Иван Никифорович

сидит в борщ муха: он тогда выходит из себя — и релку кинет, и хозяину достанется. Иван Никифорович чрезвычайно любит купаться и, когда сядет по горло в воду, велит поставить также в воду стол и самовар.

Иван Никифорович очень любит пить чай в такой прохладе. Иван Никифорович бреет бороду в неделю два раза; Иван Никифорович один раз. Иван Иванович чрезвычайно опытен. Боже сохрани, если что-нибудь начнешь ему рассказывать, да не доскажешь! Если ж чем бывает недоволен, то тотчас дает заметить это. По виду Ивана Никифоровича чрезвычайно трудно узнать, доволен ли он или сердит; хоть и обрадуется чему-нибудь, то не покажет.

Иван Никифорович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в карманах широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строениями.

У Ивана Ивановича большие выразительные глаза голубого цвета и рот несколько похож на букву *ижицу*; у Ивана Никифоровича глаза маленькие, желтоватые, совершенно пропадающие между густых бровей и пухлых щек, и нос в виде спелой сливы. Иван Иванович если кто-нибудь спотчивает вас табаком, то всегда наперед лизнет языком крышку табакерки, потом щелкнет по ней пальцем и, поднесши, скажет, если вы с ним знакомы: «Смею ли просить, государь мой, об одолжении?», если же незнакомы, то: «Смею ли просить, государь мой, не имея чести просить чина, имени и отчества, об одолжении?» Иван

же Никифорович дает вам прямо в руки рожок свиньи и бавит только: «Одолжайтесь». Как Иван Иванович и Иван Никифорович очень не любят блох... <...>

Впрочем, несмотря на некоторые несходства Иван Иванович, так и Иван Никифорович предпочитают люди.

[Глава II]

Иван Иванович, лежа под навесом, оглядывал свой дом и думал про себя: «Хотел бы я знать, чего нет у меня?» И увидел во дворе своего соседа, как старуха Горпина одеждой «проветривает» ружье Ивана Никифоровича. «Мне хочется иметь это ружье; я люблю позабавиться ружьем», подумал Иван Иванович и отправился к своему соседу.

— Скажите, пожалуйста, Иван Никифорович, на счет ружья: что вы будете с ним делать? ведь оно мне не нужно.

— Как не нужно? а случится стрелять?

— Господь с вами, Иван Никифорович, когда вы будете стрелять? Разве по второму пришествии? сколько я знаю и другие запомнят, ни одного человека качки не убили, да и ваша натура не так уже господом устроена, чтоб стрелять. Вы имеете осанку и красивую важную. Как же вам таскаться по болотам, когда вы в платье, которое не во всякой речи прилично называю имени, проветривается и теперь еще, что же тогда вам нужно иметь покой, отдохновение. (Иван Иванович как упомянуто выше, необыкновенно живописно говорил, когда нужно было убеждать кого. Как он говорил Боже, как он говорил!) Да, так вам нужны приличные поступки. Послушайте, отдайте его мне!

— Как можно! это ружье дорогое. Таких ружьев теперь не сыщете нигде.

Между соседями начался торг. Иван Никифорович возмущенно

— Как! два мешка овса и свинью за ружье?

— Да что ж, разве мало?

— За ружье?

— Конечно, за ружье.

— Два мешка за ружье?

— Два мешка не пустых, а с овсом; а свинью по какой цене?

— Поцелуйтесь с своею свиньею, а коли не хотите, так с чертом!

— О! вас зацепи только! Увидите: нашпигуют вас на том свете язык горячими иголками за такие слова!

не слова. После разговору с вами нужно и лицо, и умывать, и самому окуриться.

— Позвольте, Иван Иванович; ружье вещь благородная, самая любопытная забава, притом и украшение в доме приятное...

— Вы, Иван Никифорович, разносились так с своим соседом, как *дурень с писаною торбою*, — сказал Иван Иванович с досадою, потому что действительно начинал сердиться.

— А вы, Иван Иванович, настоящий *гусак*.

— Если бы Иван Никифорович не сказал этого слова, то мы бы поспорили между собою и разошлись, как приятели; но теперь произошло совсем другое. Иван Иванович весь вспыхнул. <...>

— Так я ж вам объявляю, — произнес Иван Иванович — что я знать вас не хочу!

— Большая беда! ей-богу, не заплачу от этого! — кричал Иван Никифорович.

— Лгал, лгал, ей-богу лгал! ему очень было досадно <...>

[Глава III]

Итак, два почтенные мужа, честь и украшение города, поссорились между собою! и за что? за спор, за гусака. Не захотели видеть друг друга, прервали все связи, между тем как прежде были известны за старых неразлучных друзей! <...> Когда я услышал об этом, то меня как громом поразило! Я долго не хотел верить: боже праведный! Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем! Такие достойные люди! Что же теперь прочно на этом свете? <...>

[Глава IV]

Чудный город Миргород! Каких в нем нет строений! Под соломенною, и под очеретяною, даже под деревянною крышею. <...> Если будете подходить к площади, то верно, на время остановитесь полюбоваться видом: там находится лужа, удивительная лужа! единственная, какую только вам удавалось когда видеть! Она занимает почти всю площадь. Прекрасная лужа! Дома и огорожки, которые издали можно принять за копны сена, наступивши вокруг, дивятся красоте ее.

Но я тех мыслей, что нет лучше дома, как поветовый дом. Дубовый ли он, или березовый, мне нет дела; но в нем, в поветовых господинах, восемь окошек! восемь окошек в

ряд, прямо на площадь и на то водное пространство, о котором я уже говорил и которое городничий называл озером!

В суде с жалобой на своего соседа появляется Иван Иванович.

Судья сам подал стул Ивану Ивановичу, нос его потянул с верхней губы весь табак, что всегда было у него знаком большого удовольствия.

— Чем прикажете потчевать вас, Иван Иванович? — спросил он. — Не прикажете ли чашку чаю?

— Нет, весьма благодарю, — отвечал Иван Иванович, поклонился и сел.

— Сделайте милость, одну чашечку! — повторил судья.

— Нет, благодарю. Весьма доволен гостеприимством, — отвечал Иван Иванович, поклонился и сел.

— Одну чашку, — повторил судья.

— Нет, не беспокойтесь, Демьян Демьянович!

При этом Иван Иванович поклонился и сел.

— Чашечку?

— Уж так и быть, разве чашечку! — произнес Иван Иванович и протянул руку к подносу.

Господи боже! какая бездна тонкости бывает у человека! Нельзя рассказать, какое приятное впечатление производят такие поступки!

— Не прикажете ли еще чашечку.

— Покорно благодарствую, — отвечал Иван Иванович, ставя на поднос опрокинутую чашку и кланяясь.

— Сделайте одолжение, Иван Иванович!

— Не могу. Весьма благодарен. — При этом Иван Иванович поклонился и сел.

— Иван Иванович! сделайте дружбу, одну чашечку!

— Нет, весьма обязан за угощение.

Сказавши это, Иван Иванович поклонился и сел.

— Только чашечку! одну чашечку!

Иван Иванович протянул руку к подносу и взял чашку.

Фу ты пропасть! как может, как найдется человек поддерживать свое достоинство!

— Я, Демьян Демьянович, — говорил Иван Иванович, допивая последний глоток, — я к вам имею необходимое дело: я подаю позов. — При этом Иван Иванович поставил чашку и вынул из кармана написанный гербовый лист бумаги. — Позов на врага своего, на заклятого врага.

— На кого же это?

— На Ивана Никифоровича Довгочхуна.

При этих словах судья чуть не упал со стула. <...>

— Прочитайте, Тарас Тихонович! — сказал судья, оборотившись к секретарю.

Тарас Тихонович взял просьбу и, высморкавшись таким образом, как сморкаются все секретари по повестным судам, с помощью двух пальцев, начал читать:

— От дворянина Миргородского повета и помещика Ивана, Иванова сына, Перерепенка прошение; а о чем, тому следуют пункты:

<...> Известный всему свету своими богопротивными, в омерзение приводящими и всякую меру превышающими законопреступными поступками, дворянин Иван, Никифоров сын, Довгочхун, сего 1810 года июля 7 дня учинил мне смертельную обиду. <...>

Уговоры судьи взять иск обратно успеха не имели. Иван Иванович уходит. «Эки дела делаются!» — сокрушается судья.

Не успел он этого сказать, как дверь затрещала и передняя половина Ивана Никифоровича высадилась в присутствие, остальная оставалась еще в передней. Появление Ивана Никифоровича, и еще в суд, так показалось необыкновенным, что судья вскрикнул; секретарь прервал свое чтение <...>

Иван Никифорович, повалившись на стул, обратился к судье:

— Не угодно ли? — и, вынувши из карман рожок, прибавил: — Возьмите, одолжайтесь!

— Весьма рад, что вас вижу, — отвечал судья. — Но всё не могу представить себе, что заставило вас предпринять труд и одолжить нас такую приятною нечаянностью.

— С просьбою... — мог только произнести Иван Никифорович.

— С просьбою? с какою?

— С позовом... — тут одышка произвела долгую паузу: — ох!.. с позовом на мошенника... Ивана Иванова Перерепенка.

— Господи! и вы туда! Такие редкие друзья! Позов на такого добродетельного человека!..

— Он сам сатана! — произнес отрывисто Иван Никифорович.

Судья перекрестился.

— Возьмите просьбу, прочитайте.

— Нечего делать, прочитайте, Тарас Тихонович, — сказал судья, обращаясь к секретарю с видом недовольствия, причем нос его невольно понюхал верхнюю

губу, что обыкновенно он делал прежде только большого удовольствия. Такое самоуправство не причинило судьбе еще более досады. Он вынул платок, смел с верхней губы весь табак, чтобы наказать дурность его.

Секретарь, сделавши обыкновенный свой приступ, который он всегда употреблял перед начатием чтения, то есть без помощи носового платка, начал обыкновенным своим голосом таким образом:

— Просит дворянин Миргородского повета Иван Никифоров сын, Довгочун, а о чем, тому следующие пункты:

<...> По ненавистной злобе своей и явному недобржелательству, называющий себя дворянином, Иван Иванов сын, Перерепенко всякие пакости, убытки и иные ехиденские и в ужас приводящие поступки мне чинит... <...>

Иван Никифорович уходит, оставив в изумлении все присутствующих.

[Глава VII]

Городничий и его приближенные пытаются примирить Иван Ивановича и Ивана Никифоровича. Их приглашают на увеселительный вечер — ассамблею. Каждый из Иванов уверен, что там не его злейшего врага. Неожиданно они оказываются за одним столом.

Ивану Ивановичу очень понравилась рыба, приготовленная с хреном. Он особенно занялся этим полезным и питательным упражнением. Выбирая самые тонкие рыбки косточек, он клал их на тарелку и как-то нечаянно взглянул насупротив: творец небесный, как это было странно! Против него сидел Иван Никифорович.

В одно и то же самое время взглянул и Иван Никифорович!.. Нет!.. не могу!.. Дайте мне другое перо! Перо мое вяло, мертво, с тонким расщепом для этой картины! Лица их с отразившимся изумлением сделались как бы окаменелыми. Каждый из них увидел лицо давно знакомое, к которому, казалось бы, невольно готов подойти, как к приятелю неожиданному, и поднести рожок с словом: «одолейте», или: «смею ли просить об одолжении»; но вместе с этим то же самое лицо было страшно, как нехорошее предзнаменование! Пот капал градом у Ивана Ивановича и у Ивана Никифоровича.

Примирение не состоялось. Бывшие друзья расстаются навсегда.

Назад тому лет пять я проезжал чрез город Миргород. <...> Боже, сколько воспоминаний! Я двенадцать

лет не видал Миргорода. Здесь жили тогда в трогательной дружбе два единственные человека, два единственные друга. <...>

День был тогда праздничный; я приказал рогоженную кибитку свою остановить перед церковью и вошел так тихо, что никто не обратился. Правда, и некому было. Церковь была пуста. Народу почти никого. Видно было, что и самые богомольные побоялись грязи. Свечи при пасмурном, лучше сказать — больном дне, как-то были странно неприятны; темные притворы были печальны; продолговатые окна с круглыми стеклами обливались дождливыми слезами. Я отошел в притвор и оборотился к одному почтенному старику с поседевшими волосами:

— Позвольте узнать, жив ли Иван Никифорович?

В это время лампада вспыхнула живее пред иконою и свет прямо ударился в лицо моего соседа. Как же я удивился, когда, рассматривая, увидел черты знакомые! Это был сам Иван Никифорович! Но как изменился!

— Здоровы ли вы, Иван Никифорович? Как же вы постарели!

— Да, постарел. Я сегодня из Полтавы, — отвечал Иван Никифорович.

— Что вы говорите! вы ездили в Полтаву в такую дурную погоду?

— Что ж делать! тяжба...

При этом я невольно вздохнул. Иван Никифорович заметил этот вздох и сказал:

— Не беспокойтесь, я имею верное известие, что дело решится на следующей неделе, и в мою пользу.

Я пожал плечами и пошел узнать что-нибудь об Иване Ивановиче.

— Иван Иванович здесь, — сказал мне кто-то: — он на крылосе.

Я увидел тогда тощую фигуру. Это ли Иван Иванович? Лицо было покрыто морщинами, волосы были совершенно белые; но бекеша была всё та же. После первых приветствий Иван Иванович, обратившись ко мне с веселою улыбкою, которая так всегда шла к его воронкообразному лицу, сказал:

— Уведомить ли вас о приятной новости?

— О какой новости? — спросил я.

— Завтра непременно решится мое дело. Палата сказала наврное.

Я вздохнул еще глубже и поскорее поспешил проститься, потому что я ехал по весьма важному делу, и сел в кибитку. <...> Сырость меня проняла насквозь.

Печальная застава с будкою, в которой инвалид чини серые доспехи свои, медленно пронеслась мимо. Опят то же поле, местами изрытое, черное, местами зеленее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо.— Скучно на этом свете, господа!

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

почитáть — устар. считать; *почитать (своим) долгом* — считать своим долгом
предуведоми́ть — офиц. и устар. заранее известить, сообщить
стро́ение — постройка, дом, здание
сановник — устар. крупный влиятельный чиновник, занимающий высокое положение
подсúдок — устар. помощник судьи или писец земского (местного) суда
городи́чий — устар. начальник города (в России до середины XIX в.)
благонаме́ренный — устар. придерживающийся официального образа мыслей
бекéша — мужское пальто старинного покроя в талию со сборками
смúшка — мех, шкурка новорожденного ягненка
фу ты пропасть — прост. междометие, выражающее неудовольствие, досаду
сйзые с морóзом (смúшки) — темно-серые с синеватым и серебристым («с морозом») оттенком
ста́вить (бог зна́ет что) — *зд. перен.* предлагать в качестве заклада, держать пари с уверенностью (*ставить* в азартных играх значит 'вносить, вкладывать в игру какую-либо ставку, деньги')
объяде́ние (объеде́ние) — *перен.* в роли сказуемого употребляется для обозначения чего-либо вкусного, *зд.* — очень хорошего
уго́дник бо́жий — святой (букв.: тот, кто угоден богу)
испо́днее — прост. нательное белье
огоро́днна — обл., собир. огородные растения, овощи
стру́чья (ед. стручо́к) — длинные и узкие плоды некоторых растений (напр., гороха), состоящие из двух створок
гумно́ — помещение, сарай для сжатого хлеба; место для молотбы
богомóльный — устар. любящий молиться
взойти́ — устар. и прост. войти (ср. *взошедши в нее [церковь]*)
кры́лос (совр. *кльрос*) — место для певчих в церкви по обеим сторонам перед алтарем
подтя́гивать (бáсом) — подпевать (басом)
слúжба — богослужение
небо́га — обл. нищий, бедный, бедняк; *зд.* зват. форма *небого* — бедная, нищая
па́ночку — *зд.* подобострастная вежливая форма обращения к барину, помещику (от *пан*)
хúтор — обособленное крестьянское хозяйство вместе с усадьбой владельца
ми́лостыня — подаяние нищему (*просить милостыню*)
ми́лость ва́ша — устар. почтительное обращение низшего к высшему, название последнего

пожа́ловать — *зд.* дать милостыню
с бо́гом (ступáй) — пожелание удачи
прия́знь — устар. дружба
вешáть (повесить) го́лову — тосковать, грустить; *зд.*, по-видимому, — приходить в блаженное состояние.
влепить (словцо́) — прост. *зд.* неожиданно и метко сказать что-ни-

будь
шарова́ры — широкие штаны, обычно заправляемые в сапоги
амба́р — сарай для хранения зерна, муки, припасов и товаров
йжица — название последней буквы в церковнославянской и старой русской азбуке
рожо́к — устар. табакерка в форме рога
одо́лжайте́сь! — устар. пригласительный возглас при угощении (ср. *одо́лжение*)

второ́е прише́ствие — разг. шу́тл. о чем-нибудь далеком и неопределенном (от христианского учения о вторичном появлении Христа на земле)

ка́чка — обл. утка
че́рт — в старинных суеверных представлениях: злой дух, сверхъестественное существо, олицетворяющее злое начало (в образе человека с рогами, копытами и хвостом)

нашиговáть — *зд.* натывать, воткнуть (исходное значение — 'начинять шпиком — свиным салом, втыкая кусочки его в специально сделанные надрезы')

богомёрзкий — богохульный, поносящий бога или догматы веры (*богомерзкие слова*)

окури́ться — обдаться дымом с какой-нибудь целью (очистения, дезинфекции и др.); *зд. перен.* очиститься от богохульства
носи́ться с чем-нибудь, как дура́к (дурень) с писа́ною то́рбою — разг. *неодобр.* говорится о том, кто уделяет незаслуженно много внимания кому-нибудь или чему-нибудь (*торба* — мешок, сума)

гуса́к — самец гуся; *зд. бран.* о надутом глупом человеке

пра́ведный — строго придерживающийся правил религиозной морали; безгрешный (*боже праведный*)

очерета́нный — обл. сделанный из *очерета* — камыша, тростника

по́тчевать — разг. угощать
сде́лайте ми́лость! — устар. и ирон. пожалуйста!

позо́в — устар. вызов на суд; иск, заявление в суд о разрешении какого-нибудь спора

ге́рбовый — относящийся к государственному сбору, который взыскивался путем наклеивания марок или использования бумаги со знаком государственного герба (*гербовая бумага*)

закля́тый враг — непримиримый, ненавистный враг

дворя́нин — в феодальном и капиталистическом обществе — лицо, принадлежащее к привилегированному господствующему эксплуататорскому классу

помещик — землевладелец-дворянин в крепостническом обществе
учини́ть — офиц. *зд.* нанести (*учинил обиду*)

вы́садиться — *зд.* пролезть, протиснуться (в помещение)
присúтствие — устар. учреждение (*зд. суд*)

сатана́ — дьявол, олицетворенное злое начало в различных верованиях, а также бранно о человеке

насу́против — устар. и прост. напротив

творец (небе́сный)! — в значении междометия употребляется при выражении удивления или восхищения (*творец* по религиозному представлению — высшее существо, создавшее мир, бог)

расщеп — расщепление, разрез вдоль чего-либо (перья писма использовались гусиные перья с заостренным и расщепленным концом)

единственный — устар. замечательный, превосходный, исключительный (два единственные человека, два единственные друга)

рогоженный (устар. форма) — то же, что рогожный; рогожная (рогожная) кибитка — повозка, крытая рогожей, грубой тканью из мочала (волокна, получаемого из коры липы) рогожным верхом

обратиться — устар. обернуться

притвор — передняя часть (части) церкви непосредственно перед входом (крыльцом перед входом в церковь)

палата — имеется в виду судебная палата (устар.), учредившаяся в 1802 г. в виду судебного реформирования, бывшее высшей судебной инстанцией для окружных судов

пронять — разг. прохватить, проникнуть внутрь

застава — место въезда в город (выезда из города)

доспехи — зд. шутил. одежда, снаряжение (исходное значение — доспехи, снаряжение воина в старину)

ГРАММАТИКА

В приведенных выше отрывках из повести встречаются существительные в звательной форме — особом падеже, существовавшие в древнерусском склонении (*боже, паночку, небого*). В русском языке эта форма утрачена; формы типа *боже, господи* превратились в обращения. В украинском языке, оказавшем значительное влияние на русский язык Гоголя, звательная форма сохраняется.

Глагольная форма будущего времени совершенного вида имеет в нижеследующем предложении вневременное качественное значение, экспрессивно выраженное как процесс становления: «Сколько я знаю и другие запомнят, ни одной еще качки не вылетело». Форма родительного падежа множественного числа существительного *ружье* (*ружьев*) — нелитературная: просторечная и общепринятая.

Форма повелительного наклонения *зацепи* употреблена как обращение к читателю, что характерно для живой разговорной речи: «Вас зацепи только!» — «если вас зацепишь (заденешь), то...»

○

Миргород — город на Украине. Основан в 1575 г. С 1802 г. — главный город Полтавской губернии; теперь районный центр Полтавской области

Николай чудотворец (Николай угодник) — в христианских преданиях: святой; легенды рассказывают о многочисленных чудесах, совершаемых им

повéтовый суд — уездный суд; *повет* — уезд на Украине (до 1864 г.)

□

В начале 1835 г. выходит в свет «Миргород», состоящая из двух частей, которая рассматривалась самим Гоголем как своего рода продолжение «Вечеров на хуторе близ Диканьки». По сравнению с «Вечерами...», принесшему молодому писателю первый успех, «Миргород» — крупный шаг вперед в его творчестве. Особое место наряду

с «Миргородом» поместическими повестями здесь занимает «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Глубина и меткость реалистических зарисовок, юмористическая манера изображения характеров, широта до социального обличения, широкая, свободная манера языка языковых изобразительных средств значительно приближают эту повесть к петербургским повестям Гоголя «Ревизору» и «Мертвым душам» как характерное явление этапа, предшествующего их созданию. В этом отношении особый и особый интерес изучения повести и ее

основная идея «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — разоблачение социального поместичьего-дворянского общества, расклевывание его духовной и моральной опустошенности, никчемности и паразитизма: «...два почтенные мужа, честь и уважение Миргорода, поссорились между собою! и что же? за вздор, за гусака. Не захотели видеть друг друга, прервали все связи, между тем как прежде были неразлучны за самых неразлучных друзей!» — иронически высмеивает писатель, гиперболизируя случившееся: «Что же теперь прочно на этом свете?» Два почтенных в Миргороде мужа, два прекрасных человека оказываются на самом деле обычными «небокопителями». Иногда в этой повести видят просто забавную историю: «Одно только возбуждает в нас недоумение, — это название повести. Отчего этот веселый рассказ кончается такими печальными словами?» — недоумевал Н. А. Кошкин [1911, с. 238]. Но это далеко не так. Белинский юмор здесь переходит в «смех сквозь слезы», в трагедию. Грустно и символично расставание рассказчика с Миргородом. Сырость, однообразные серые и черные краски подчеркивают ощущение безнадежности. «Сырость и дождь проняла нас сквозь. Печальная застава с будкою, в которой инвалид чинил серые доспехи свои, медленно унеслась мимо. Опять то же поле, местами изрытое, местами зеленее, мочальные галки и вороны, дождливое без просвету небо. — Ужасно на этом свете, господи!» Последняя, выделенная писателем фраза, — смысловой предикат ко всей повести, ее сущность. «Она действует, как разрыв бомбы» [Белинский, 1934, с. 18].

Высокую оценку «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и писателю Гоголю дал В. Г. Белинский: «В самом деле, ставит нас принять живейшее участие в ссоре Ивана

Ивановича с Иваном Никифоровичем, насмешит слез глупостями, ничтожностью и юродством эти пасквили на человечество — это удивительно; и жить нас потом пожалеть об этих идиотах, пожалев всей души, заставить нас расстаться с ними с глубоко грустным чувством, заставить нас восстать вместе с собою: «Скучно на этом свете, господи, вот оно, то божественное искусство, которое называешь творчеством; вот он, тот художнический талант, которого где жизнь, там и поэзия!» [1948, т. 1,

□

Содержание повести развернуто в семи небольших главах, обрамленных композиционно очень выразительным предуведомлением и эпилогом. А. Белый [1934, с. 278] отмечал, что сюжет Гоголя скуп, прост, но зато глубокий и углублен «в деталях изобразительности, в ее красоте, в ее композиции, в слоговых ходах, в ритме»; «обрисовка линий сюжета роскошью образов и силою звука производит впечатление вторичного произрастания сюжетной фабулы».

Композиция повести как построение и распределение художественного материала и как одно из составных элементов категории образа автора играет здесь исключительную роль, являясь связующим звеном между двумя составляющими этой категории: идейным содержанием и языком. Композиция не только организует текст, но и является важным фактором эстетического воздействия на читателя (характер расчленения событий, способ раскрытия образов в их развитии, акцентирования определенного «угла зрения», оценки и др.). Можно в этой связи говорить о пластичности не только языка, но и форм самой композиции, данных через язык, но не от него идущих.

В повести можно обнаружить целый арсенал композиционных приемов художественного воссоздания действительности, развертывания сюжета и образов, получаемого взаимодействием и развитием соответствующих словесных рядов. Это параллелизм-повтор, внешняя антитеза двух Иванов, сводимая по существу к антитезе и нейтрализуемая в их никчемности, антитеза мира вещей и людей («мертвых душ»), прием критического изображения действительности через показ несоответствия слова и вещи, слова и дела, использование позиционно-модального смысла слов в перспективе

развертывания текста, взаимодействие и смена разных функций речи как средство художественной субъективации, актуализации авторской позиции и др. Композиционные приемы, составляющие поэтическую структуру повести, воплощены в образных средствах ее

художественное слово Гоголя, возвышенно романтично и глубоко реалистическое, необыкновенно выразительно, самобытно, образно. Обрастая в тексте побегательными переносными осмыслениями, оно становится семантически подвижным, конструктивно важным, играя всеми своими смысловыми радугами. Суть художественного языка и стиля Андреем Белым [1934, с. 278]: «Гоголь вводит свой текст в сознание наше, как резцом в камень; он — неизгладим; суть неизгладимости в том, что он, вырастая из другого, им подкреплен; и удвоена действия; речь Гоголя — организм, показанный во фазах своего зародышевого развития: одновременный ритм повторным ударом, как молотом, высекает звук звукописи, как в „радуга красится“; из звукового материала рождается словесный повтор; он им подкреплен; повтор членится в клавиатуру повторов; она двояко подкреплена: звуком и ритмом; повтор, как стебель, выдвигает из себя с ним сплетенные формы: параллелизм, контраст, обрыв, рефрен, кольцо, спираль и т. д., тройко подкрепленные: ритмом, звуком, простым повтором; гипербола Гоголя — есть вывод из сложного материала, как его заострение; крепость ее остроты в том, что она — острие пирамиды, которой повтор — основание; осознание этого основания как аналогии (в параллелизме) рождает сравнение, лабораторию метафор и синонимий; сравнение же определяет и стили изобразительности, или мир глаза Гоголя, подкрепленные слухом...»

Начало повести — образец насыщенной образными средствами средствами орнаментальной прозы (от лат. ornamentum — украшение). Это целый фейерверк повторов, восклицаний, восторженных интонаций, ритмическое многообразие:

«Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! Красный человек Иван Иванович! Какой у него дом

в Миргороде!.. Какие у него яблони и груши под окнами!.. Прекрасный человек Иван Иванович! Он любит дыни. Это его любимое кушанье... А какой мольный человек Иван Иванович! Каждый вечер день надевает он бекешу и идет в церковь...

Очень хороший также человек Иван Никифорович. Его двор возле двора Ивана Ивановича».

Прием повтора продолжен параллелизмом: с героями рождает антитезу: «Иван Иванович имеет особенный дар говорить чрезвычайно приятно... Иван Никифорович, напротив, больше молчит, но зацепит словцо, то держись только: отбреет лучше бритвы. Иван Иванович худощав и высокого роста, Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похвально редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича редьку хвостом вверх...» «Убаюкивающий» параллелизм вдруг обрывается алогизмом, что создает, по мнению А. А. Слонимского [1923, с. 43—45], «нескладницы» — несоответствие грамматическому смысловому движению речи; структурно сравнение должно, семантически оно бессмысленно и рождает иронию: «Иван Иванович очень сердит, если ему попадет в борщ муха: он тогда выходит из кухни и тарелку кинет, и хозяину достанется. Иван Никифорович чрезвычайно любит купаться и, когда съедит горло в воду, велит поставить также в воду самовар, и очень любит пить чай в такой прохладной воде. Иван Иванович несколько боязливого характера. Иван Никифорович, напротив того, шаровары вешает на широких складках, что если бы раздуть их, то можно бы поместить весь двор с амбарами и строениями». Формальная структура текста настраивает на сравнение (ср. напротив того), семантическая — его разводит. Подчеркивается и приемом гиперболизации (раздуть шаровары). Дальше сравнение снова входит в параллель иронического повествования и даже вскрыты черты сходства героев: «Иван Иванович если похвально вает вас табаком, то всегда наперед лизнет яблочко крышку табакерки, потом щелкнет по ней пальцем, поднеся, скажет, если вы с ним знакомы: „Смею ли просить, государь мой, об одолжении?“, если же не знакомы, то: „Смею ли просить, государь мой, нечестно знать чина, имени и отчества, об одолжении?“. Иван же Никифорович дает вам прямо в руки свой и прибавит только: „Одолжайтесь“. Как

Иван Иванович, так и Иван Никифорович очень не любят прощенья, несмотря на некоторые несходства, как Иван Иванович, так и Иван Никифорович прекрасные

розы писателя расцвечена яркими предикативными образами: смушки — сизые с морозом! объядение! бархатное серебро! огонь! Ее воздействие усиливается сравнениями, которые характеризуют изображаемый объект на приемом, почти физически ощутимом плане: «Господин Никифорович говорит! Это ощущение можно сравнить только с тем, когда у вас ищут в голове или потихоньку прощенья пальцем по вашей пятке... Приятно! чрезвычайно приятно! как сон после купанья»; «если вцепит словцо, держись только: отбреет лучше всякой бритвы». Передача аксентуаров человеческого поведения в иной, «вещный» план делает их ярко воспринимаемыми, но вместе с тем и сатирически изображаемыми (см. ниже о противоязвительности слова и вещи как приеме критического изображения героя). Характер и эстетика подобных сравнений соотносились с принципами натуральной школы как литературного направления.

Композиционный параллелизм-повтор пронизывает структуру повести, получая разнообразное языковое оформление. Он становится важной художественной характеристикой текста. На таком параллелизме построена, например, IV глава: приход в суд с позовом (иском) Ивана Ивановича — крайнее удивление судьи — чтение судебного прошения — изумление всего суда; то же — приход в суд с позовом Ивана Никифоровича и т. д.: «Я, Демьян Демьянович,— говорил Иван Иванович,— допивая последний глоток,— я к вам имею необходимое дело: я подаю позов...

— На кого же это?

— На Ивана Никифоровича Довгочхуна.

При этих словах судья чуть не упал со стула».

После подачи иска Иван Иванович ушел, «оставив судью в изумлении всё присутствие».

«— Какими судьбами! что и как? Как здоровье ваше, Иван Никифорович?..

— С просьбою...— мог только произнести Иван Никифорович.

— С просьбою? с какою?

— С позовом...— тут одышка произвела долгую паузу.

— ох!.. с позовом на мошенника... Ивана Иванова Довгочхуна...»

Судья перекрестился».

После чтения просьбы Иван Никифорович пролез дверь, затворил ее за собой, «оставив в изумлении присутствие».

Параллелизмом-повтором повесть о двух Иванях заканчивается:

«— Что вы говорите! вы ездили в Полтаву в такую дурную погоду?»

— Что ж делать! тяжба...

При этом я невольно вздохнул. Иван Никифорович заметил этот вздох и сказал:

— Не беспокойтесь, я имею верное известие, что *дело решится на следующей неделе, и в мою пользу*».

«...Иван Иванович, обратившись ко мне с веселой улыбкой, которая так шла к его воронкообразному лицу, сказал:

— Уведомить ли вас о приятной новости?»

— О какой новости? — спросил я.

— *Завтра непременно решится мое дело. Палата сказала наврное*».

«Лик» повествователя меняется: от беззаботности в начале повести до безысходной тоски в ее конце. Антипедагагическая теза двух внешне различных Иванов снимается: она уступает место унылому внутреннему однообразию двух «небокопителей».

По убеждению Гоголя, процессу воплощения в слове идеальной действительности такой, какой представлял ее себе писатель, «должен был предшествовать процесс разоблачения лжи и фальши, укрепившихся в быту форм отношения между словом и предметом, между языком и действительностью»; отсюда стремление «демонстрировать разрыв между словом и „делом“, словом и его истинным значением» [Виноградов, 1936, с. 330]. Это — еще один важнейший композиционный и языковой прием, используемый Гоголем.

Писатель разоблачает бытующее в буржуазно-дворянском обществе понятие «хороший человек»: по словам В. В. Виноградова, это «весьма гаденький, обыкновенный, опрятный человек, без всяких резких выпуклостей». «Прекрасный человек Иван Иванович!» — восклицает рассказчик и тут же повествует о «природной доброте» Перерепенко, который имел обыкновение обходить и расспрашивать нищих, не давая им милостыни. Под стать этому и его «глубокомысленный» вопрос: «Хотел бы я знать, чего нет у меня?» Первая глава повести завершается словами: «Впрочем, несмотря на не-

которые несходства, как Иван Иванович, так и Иван Никифорович прекрасные люди!» Их подлинный смысл станет известным читателю позднее, когда разыграется вся история с гусаком». Показав всю никчемность друзей-врагов, повествователь в конце своего рассказа снова «замаскирует» их эпитетами *два единственные человека, два единственные друга*, сквозь которые ретроспективно проступает иной, не соответствующий этим эпитетам смысл.

Гоголевский рефрен (повтор) часто связан с ритмическим повтором жеста. Жест служит психологической характеристикой персонажа. В частности, повтор жеста рисует всю фальшь внешней галантности Ивана Ивановича, явившегося к судье:

«— Чем прикажете потчевать вас, Иван Иванович? — спросил он. — Не прикажете ли чашку чаю?»

— Нет, весьма благодарю, — ответил Иван Иванович, *поклонился и сел*.

— Сделайте милость, одну чашечку! — повторил судья.

— Нет, благодарю. Весьма доволен гостеприимством, — отвечал Иван Иванович, *поклонился и сел*.

— Одну чашку, — повторил судья.

— Нет, не беспокойтесь, Демьян Демьянович!

При этом Иван Иванович *поклонился и сел*.

— Чашечку?»

— Уж так и быть, разве чашечку! — произнес Иван Иванович и протянул руку к подносу».

Эта фальшь подчеркнута язвительной насмешкой повествователя: «Господи боже! какая бездна тонкости бывает у человека! Нельзя рассказать, какое приятное впечатление производят такие поступки!»

В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» уже намечены композиционные приемы изображения дворянско-помещичьего общества как неживого; это постепенный переход к широкому полотну «Мертвых душ», к еще большему разладу слова и дела. Замедленность действия, эффект безжизненности достигается часто с помощью расклада жеста, почти кинематографического, осязаемого его изображения: «Не успел он этого сказать, как дверь затрещала и передняя половина Ивана Никифоровича высадилась в присутствие, остальная оставалась еще в передней». Это создает впечатление механистического атомизма, разложения целого на самостоятельно действующие части. Судья обратился к секретарю «с видом

неудовольствия, причем нос его невольно понюхал верхнюю губу, что обыкновенно он делал прежде только от большого удовольствия. Такое *самоуправство* нос причинило судье еще более досады. Он вынул платок и смел с верхней губы весь табак, чтобы наказать дерзость его».

Безжизненности людей противопоставлена активность мира вещей, изображенная с помощью приема олицетворения. Любопытный Иван Иванович, заглядывая во двор своего соседа, видит (этот текст здесь не дается) как «старый мундир с изношенными обшлагами *протянул* на воздух рукава и *обнимал* парчевую кофту, за ним *высунулся* дворянский с гербовыми пуговицами, с отъеденным воротником... Потом *завертелись* фалды чего-то похожего на кафтан травяно-зеленого цвета с медными пуговицами величиною с пятак. Из-за фалды *выглянул* жилет, обложенный золотым позументом, с большим вырезом наперед». Вещи приравниваются к людям и наоборот: «— Вот глупая баба! — подумал Иван Иванович: — она еще вытащит и самого Ивана Никифоровича *проветривать!*»

И *точно*: Иван Иванович *не совсем ошибся* в своей догадке. Минут через пять воздвигнулись нанковые шаровары Ивана Никифоровича и заняли собою половину двора».

Так как художественное слово наделено в тексте не только образным значением, но и композиционным и идеологическим смыслом, то оно оказывается способным выполнять важную структурно-композиционную роль в «перспективе целого».

Готовя свою повесть к переизданию, Гоголь снабдил ее небольшим предисловием. Это была замаскированная издевка над цензурой, не пропустившей некоторые части текста при первом издании: повесть-де совершенная выдумка и не имеет никакого отношения к действительности. Однако перед выходом «Миргорода» Гоголь по неясным причинам снял это предисловие. Оно сохранилось лишь в первых экземплярах книги. В нем между прочим сообщалось, что «лужа среди города давно уже высохла» и что «все сановники... люди почтенные и благонамеренные».

Образ огромной миргородской лужи как типичный атрибут провинциального города «оживляется» в начале IV главы. Здесь тот же прием раскрытия несоответствия между словом и предметом (ср. *Прекрасный человек Иван Иванович!*), но он композиционно более глубокий:

образ «прекрасной» лужи («прекрасное» в «своем роде» выглядит как отталкивающее!) структурно связывает предисловие с основным текстом, получает в нем дальнейшее развитие. Дом, в котором помещается суд, выходит, — эфемистически выражается рассказчик, — «на то *водное пространство*, о котором я уже говорил и которое городничий называет *озером!*» Существительное *озеро* становится в повести существенной композиционно-художественной вехой. Эстетически значимое слово — модально: оно обращено не только к изображаемой действительности, но и к субъекту, который его употребляет, носит отпечаток его точки зрения, следы определенного мировоззрения, становится его характеристикой, образным атрибутом: «ничего себе озеро!», «хорош же городничий, если хочет выдать лужу, подлежащую устранению, за озеро, украшение города!» Так «чужое слово», «чужая речь», включенные в повествование как образно-конструктивные компоненты и объективно осмысленные, становятся благодаря образной трансформации их семантики важными художественными средствами раскрытия противоречия между словом и делом.

Характеризуя реалистический язык Гоголя, В. В. Виноградов отмечал в нем четыре основных пласта: 1) украинский «простонародный» язык; 2) русскую разговорную речь и национально-бытовое просторечие; 3) русский официально-деловой язык (особенно его канцелярские стили, иногда с примесью разговорно-чиновничьего диалекта); 4) романтические стили русской литературно-художественной и публицистической речи. Эти пласты взаимодействуют и образуют сложное единство.

По сравнению с «Вечерами...» украинский колорит речи отходит здесь на задний план, уступая место русскому разговорному языку и просторечию, из которых «сотканы» диалоги повести, а также пародируемому языку чиновничества. Важными функциями в речевой структуре образа автора наделен язык повествователя, ресурсы которого черпаются главным образом из последнего, четвертого пласта.

Речевая структура образа автора находит яркое выражение в смене типов речи (повествователя, персонажей), в различных видах ее субъективации.

«Лик» рассказчика, его «речевая маска» проявляется по-разному и в различной степени: от спокойного, мерного сказа до резкого вмешательства в ход событий, обращения к читателю, пристрастной, иронической оценки.

Речь рассказчика создает ощущение «семейности». Герои называются просто по имени и отчужденно по фамилии мы узнаем только в IV главе.

Читатель максимально приближается к изображаемому: он как бы «свой» человек и многое знает, только надо кое-что напомнить. Говоря о бекеше Ивановича, повествователь мимоходом бросает: «...спшил ее тогда еще, когда Агафия Федосеевна не ела в Киев. Вы знаете Агафию Федосеевну? *та сама, которая откусила ухо у заседателя*». Глагольные формы со значением повелительности как речевые жесты воздействуют на читателя непосредственно в круг изображаемых событий: «*Какие у него яблони и груши под самым окном. Отворите только окно — так ветви и врываются в комнату. Это всё перед домом; а посмотрели бы, что у него в саду!*»

Намеренное столкновение сниженной по своему характеру речи повествователя, изображающего бытовую деталь, с канцелярской создает контраст и служит одним из средств пародирования последней:

«Тарас Тихонович взял просьбу и, *высморкавши* таким образом, как сморкаются все секретари по пошловатым судам, с помощью двух пальцев, начал читать»

Сморкание как оценка описываемого в речи повествователя предшествует чтению и другого прошения: «Секретарь, *сделавши обыкновенный свой приступ*, который он всегда употреблял перед началом чтения, *то есть без помощи носового платка*, начал обыкновенным своим голосом таким образом...»

Важной стилистической функцией речи повествователя является художественный прием изображения невыразимого, трудно передаваемого путем прямого описания. Это достигается с помощью соответствующих ремарок, вклинивающихся в прямое непосредственное описание: «Славная бекеша у Ивана Ивановича!.. А какие смушки!.. *Описать нельзя... Господи боже мой! Николай чудотворец, угодник божий! отчего же у меня нет такой бекешки!*» Иван Иванович и Иван Никифорович неожиданно оказываются после ссоры за одним столом у городничего. Взгляды их встретились: «*Нет!.. не могу!.. Дайте мне другое перо! Перо мое вяло, мертво, с тонким расщепом для этой картины! Лица их с отраженным изумлением сделались как бы окаменелыми*».

Иное назначение в повести у диалогической речи. Она используется как выразительное средство субъективации, речевой характеристики персонажей.

Полон разговорного и просторечного колорита диалогический язык Иванов во второй главе повести, имеющий местами иронико-риторическую окраску:

— Как! два мешка овса и свинью за ружье?

— Да что ж, разве мало?

— За ружье?

— Конечно, за ружье.

— Два мешка за ружье?

— Два мешка не пустых, а с овсом; а свинью позабыли?

— Поцелуйтесь с своею свиньею, а коли не хотите, так с чертом!

— О! вас *зацепи* только! Увидите: *нашпигуют* вам на том свете язык горячими иголками за такие богомерзкие слова».

Ср. в другом месте повести:

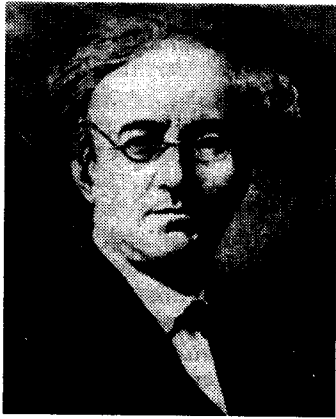
— Ступайте, Иван Иванович, ступайте! да глядите, не попадитесь мне: а не то я вам, Иван Иванович, *всю морду побую!*»

Ср. с этим: «*Вы имеете осанку и фигуру важную... Нет, вам нужно иметь покой, отдохновение*».

Устная диалогическая речь героев повести претерпевает резкую трансформацию в пародируемых автором судебных документах в IV главе. Мысли просителей прочно скованы здесь письменным канцелярским чиновничьим языком: «...дворянин Иван, Никифоров сын, Довгочун, *сего 1810 года июля 7 дня учинил мне смертельную обиду, как персонально до чести моей относящуюся, так равномерно в уничижение и конфузю чина моего и фамилии...*»

Тут чтец немного остановился, чтобы снова высморкаться, а судья с благоговением сложил руки и только говорил про себя:

— Что за бойкое перо! Господи боже! как пишет этот человек!» Такая оценка позова судьей еще более углубляет пародию, выраженную сложным взаимодействием разных типов речи персонажей в языковой структуре образа автора. Канцеляризмы переходят даже в речь повествователя при изображении суда и его служителей; последние воспринимаются как бы через призму служебного бюрократического языка: у судьи «губа служила ему вместо табакерки, потому что табак, *адресуемый в нос*, почти всегда сеялся на нее». Ср. еще: «Судья, т. е. его секретарь и подсудок, долго *трактовали* об этом неслыханном обстоятельстве...» (примеры взяты из текста IV главы, не включенного в пособие).



**Федор
Иванович
ТЮТЧЕВ**
(1803—1873)

Ф. И. ТЮТЧЕВ И РУССКАЯ ПРИРОДА

Федор Иванович Тютчев был блестящим мастером пейзажной лирики, певцом русской природы. И хотя это только одна из тем его поэзии, она важна для понимания всего его творчества. Поэт представлял себе природу живой, одушевленной, как бы слившейся с человеком и имеющей свой язык:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

В изображении природы, в ее изменении, в различном состоянии стихии проявляется состояние и настроение, мироощущение самого поэта, лирического «я», глубокое философское проникновение в сущность человеческого бытия.

Зримая, наблюдаемая природа Тютчева вместе с тем загадочна, еще до конца не познана. Она часто — символ чего-то таинственного:

О вещая душа моя!
О сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Художественный метод Тютчева при всем его своеобразии и неповторимости отражает общий для русской

поэзии переход от романтизма с его мифологической образностью к реализму, конкретности и непосредственной осязательности изображения.

Стихи Тютчева не стареют: они волнуют глубиной своего философского содержания, свежестью поэтического восприятия жизни, очаровывают ритмичностью и музыкальностью, раскрывают богатство русской культуры и литературы.

Анализируемые здесь четыре стихотворения поэта посвящены разным временам года. Первое написано в 30-е, остальные — в 50-е годы прошлого столетия, когда «романтическая лирика Тютчева все больше и заметнее движется в сторону реализма... Всего очевиднее это в стихах о природе... Передача впечатления от природы здесь основная цель, а не подсобная...» [Гиппиус, 1939, с. 19]. Глубокий лиризм в изображении русской природы, непосредственность поэтического видения отражают лучшие стороны разностороннего дарования Тютчева. Красота и гармония в природе неповторимы в каждое время года, но сама природа немислима без перемен, без изменений и борьбы разных начал, как и вся наша жизнь. В каждом времени года как бы заложено его отрицание: например, в зиме — приметы весны, в лете — едва заметное начало осени.

ВЕСЕННИЕ ВОДЫ

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят —
Бегут и будят сонный брег,
Бегут и блещут и гласят...

Они гласят во все концы:
«Весна идет, весна идет!
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед!»

Весна идет, весна идет!
И тихих, теплых, майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней.

ЛЕКСИКА

вóды — струи воды (форма множественного числа подчеркивает обширность охватываемого ими пространства)

брег — устар. поэт. берег

гласить — эд. устар. поэт. возвещать, сообщать о чем-нибудь

во все концы — повсюду, повсеместно, во все стороны

гонёц — в старину: человек, посланный куда-нибудь со срочным известием

хоровод — русская народная игра: движение людей по кругу пением и пляской (ср. *водить хоровод*), а также цепь вставших в круг людей — участников игры



Содержание стихотворения — яркая картина наступающей весны, стремительного бега весенних вод, несущих обновление природе. Это тонкая романтическая зарисовка пробуждения русской природы, подчеркнутого сопоставлением ее образов — бегущих вод и еще скованного зимним берега.

Ритм бурлящего, жизнерадостного потока хорошо передает музыка романса С. В. Рахманинова «Весенние воды», написанного на слова Тютчева.



Лирический герой в этом стихотворении, как и в последующих, — тонкий певец русской природы, понимающий ее язык: он воспринимает ее как живую. В этом ключ к пониманию сути стихов Тютчева о природе, разных структур образа автора: идейно-эстетической, композиционной и собственно языковой. «Конечно, все действительные поэты и художники чувствуют жизнь природы и представляют ее в одушевленных образах; но преимущество Тютчева перед многими из них состоит в том, что он вполне и сознательно *верил* в то, что чувствовал, — ощущаемую им живую красоту принимал и понимал не как свою фантазию, а как *истину*» [Соловьев, VII, с. 118]. Это миропонимание находит образное воплощение и в композиции стихов и, как мы увидим позднее, в их словесной «ткани».

Композиционная структура и смысловые взаимоотношения частей многих стихотворений Тютчева подчеркиваются с помощью тире. По существу своему главный смысл «Весенних вод», его тема, лейтмотив — в двух первых стихах, после которых стоит тире. За ним —

остальная часть стихотворения, две с половиной строфы, где раскрывается и детализируется основная мысль.

Основной образ стихотворения — весенние воды, гонцы молодой весны, предвещающие ее приход. Этот образ, данный в развитии и потому такой впечатляющий, противопоставлен другим, статичным — образам зимы: погруженному в зимнюю спячку берегу и белеющему в полях снегу. Начало весны тонко схвачено и передано в противоречии и развитии времен года. Бегущий ручей — ранний предвестник весны:

Еще в полях белеет снег,

А воды уж весной шумят...

Ср. у А. С. Пушкина в стихотворении «Осень»:

Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл...

где ручей — и последний свидетель наступления зимы. Столкновение и борьба времен года — тема, проходящая через творчество Тютчева, и дело здесь не в предпочтении одного времени года другому, а в неизбежности перемен в природе.



Говоря об изобразительных средствах стихотворения, следует прежде всего отметить напряженную ритмичность ямбического размера, создаваемую мужскими рифмами (конечным ударным слогом):

	у	—		у	—		у	—		у	—		снѣг
	у	—		у	у		у	—		у	—		шумят
	у	—		у	—		у	—		у	—		брѣг
	у	—		у	—		у	у		у	—		гласят

Это хорошо передает энергию, стремительность весенних вод — главного образа стихотворения. Их быстрый и дружный бег подчеркнут также многократным симметричным повтором: *Бегут и будят сонный брег, // Бегут и блещут и гласят...*, из которого вырастает другой, более общий по своему значению повтор — утверждение весны: «*Весна идет, весна идет!...*» // *Весна идет, весна идет!*

Природа Тютчева — живая, и поэтому стихи его проникнуты метафоричностью, олицетворением: *воды весной шумят, бегут, будят сонный брег, гласят; молодой весны*

гонцы; (весна) нас выслала вперед; румяный, светлый хоровод (майских дней) толпится весело. Полон глубокого смысла и семантически многопланов словесный образ. А воды уж весной шумят, который поэт предпочел другому варианту: А воды с гор уже шумят. Шуметь весной значит нести ее приметы, иногда едва уловимые, передать ее приближение. Образ наступающей весны конкретизируется: он дан в восприятии зрительном (воды) блестят; румяный, светлый хоровод, слуховом (воды) шумят, гласят, осязательном — (хоровод) теплы майских дней и даже олицетворенном, интеллектуальном, содержательном — Они гласят...: «Весна идет, весна идет!...» Статичность образа зимы характеризует метафоричностью иного плана (сонный берег); здесь отсутствуют глаголы, передающие движение, развертывание действия (ср. белеет снег).

Важную смысловую и изобразительную роль играют в первых двух стихах наречия *еще* и *уж*: их сопоставление указывает на то, что один из процессов еще не завершился (окончание зимы), а другой — наступил (приход весны), т. е. на связь времен года, их столкновение, противоречивое, диалектическое развитие:

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят...

В стихотворении «Весенние воды», как и в других произведениях поэта, картины природы имеют ярко выраженный национальный русский колорит. Это проявляется не только в самом предмете изображения, тщательно выбранном («русский пейзаж»), но и в образном народном осмыслении его, в поэтическом видении Тютчева. Теплые майские дни, предвестники лета изображаются метафорически как светлый, румяный русский хоровод, толпящийся за идущей весной. Прилагательное *румяный* — образная метонимия (синекдоха): лица румяных девушек и юношей → *румяный хоровод*, полный света и радости.

Семантически важные слова-образы *гонцы* (предвестники весны) и *хоровод* (национальное восприятие природы) выдвинуты благодаря инверсии на ударные позиции, рифмуются, подчеркиваются благодаря звуковому повтору: *гонцы — гонцы, идет — хоровод*.

Интересно отметить, что, хотя специальной, так называемой поэтической лексики здесь почти нет, тем не менее весь текст как художественное целое делает эстетически значимым каждое слово.

Как весел грохот летних бурь,
Когда, взметая прах летучий,
Гроза, нахлынувшая тучей,
Смутит небесную лазурь
И опрометчиво-безумно
Вдруг на дубраву набезит,
И вся дубрава задрожит
Широколиственно и шумно!..

Как под незримою пятой,
Лесные гнутся исполины;
Тревожно ропшут их вершины,
Как совещаясь меж собой,—
И сквозь внезапную тревогу
Немолчно слышен птичий свист,
И кой-где первый желтый лист,
Крутясь, слетает на дорогу...

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

прах — устар. пыль (*взметая прах летучий* — поднимая высоко вверх пыль)
нахлынуть (прич. *нахлынувший*) — эд. стремительно, внезапно появиться, набежать большой массой (ср. *нахлынуть тучей*)
смутить — книжн. нарушить что-нибудь (*гроза... смутит небесную лазурь* — тучи закроют ясное небо, вызовут перемену в погоде)
лазурь — эд. светло-синий цвет неба; ясное небо
опрометчиво — поспешно, стремительно
дубрава — *высок*, лиственный лес
пята — устар. пятка, а также ступня; *под пятой* — под гнетом
исполины — великан; *лесные исполины* — большие, гигантских размеров деревья
роптать — эд. издавать невнятный, глухой шум; основное, исходное значение глагола — 'выражать недовольство (обычно негромко, в неясной форме)'
как — как бы, как будто, словно (в значении сравнения)
немолчно — *высок*. непрерывно, не умолкая

ГРАММАТИКА

Обращает на себя внимание устаревшая для нашего времени форма предлога *меж* (современная форма — *между*). Архаичен в указанном выше употреблении и сравнительный союз *как*: теперь бы мы скакали *как бы* (*совещаясь*).

□
В стихотворении «Как весел грохот летних бурь...» дано поэтическое изображение лета в полном его расцвете, предгрозового состояния природы. В поэзии Тютчева изображение бурь и гроз обычно связано с тревожным состоянием человека, предчувствием перемен. В рассматриваемом стихотворении этого нет. Восприятие природы предстает как светлое, радостное, а сама картина надвигающейся грозы — как душевное очищение. И здесь природа жива, одухотворена. «Представлением о всеобщей одушевленности природы, о тождестве явлений внешнего и внутреннего мира обусловлены особенности образной системы и композиции стихов Тютчева» [Краткая литературная энциклопедия, т. 7, с. 712].

□
Стихотворение состоит всего лишь из двух сложных предложений, каждое из которых развернуто в строфу. Этим объясняется легкость и одновременно емкость, «сгущенность» изображения. В смысловом плане первый стих противопоставляется остальным как оценка изображаемого лирическим «я» и само описание природы: *Как весел грохот летних бурь, // Когда, взметая прах летучий...; Как под незримою пятой...* Ключевое слово первого стиха — краткая форма прилагательного *весел* — определяет характер нашего восприятия изображаемого. Описание природы необыкновенно динамично. Зрительно воспринимаются порывы грозового ветра, который гонит тучи и раскачивает кроны деревьев, как бы придавливаемых невидимой пятой.

Общую композицию стихотворения можно представить как взаимодействие его основных образов — грозы, с одной стороны, и неба (лазури), дубравы, деревьев, листьев, отражающих изменения в природе, — с другой: *гроза, нахлынувшая тучей, взметая прах летучий* → *смутит небесную лазурь*; (*гроза*) *вдруг на дубраву набежит* → *и вся дубрава задрожит, лесные гнутся исполины, тревожно ропщут их вершины, первый желтый лист, крутясь, слетает на дорогу.*

□
Языковые средства образно раскрывают замысел стихотворения. Порыв грозового ветра ощутимо передается

формами глаголов совершенного вида будущего времени *смутит, набежит, задрожит*, обозначающих на фоне форм глаголов настоящего времени (*гнутся, ропщут, слетает* и др.) внезапные однократные действия. Эти грамматические изобразительные средства поддерживаются лексически авторским составным наречием *опрометчиво-безумно* и сравнением *как под незримою пятой, лесные гнутся исполины*.

«Душа» и «язык» природы — в многочисленных метафорических олицетворениях: *весел грохот летних бурь; гроза смутит небесную лазурь, опрометчиво-безумно вдруг на дубраву набежит; тревожно шепчут их вершины, как совещаюсь меж собой*. Лирический герой растворяется в природе, погружается в ее прекрасный мир, мыслит ее образами.

В стихотворении передаются различные образные гаммы, например цветовая (темный цвет нахлынувшей тучи, лазурь, желтый лист и др.). Но, пожалуй, наиболее выразительна гамма словесных образов — звуковых впечатлений: *грохот летних бурь; тревожно ропщут их вершины, как совещаюсь меж собой; немолчно слышен птичий свист*. Авторский неологизм *широколиственно* (образованный от прилагательного *широколиственный*) изображает полноту, мощь и «объемность» шелеста листьев, подчеркнутого звуковыми средствами — эвфонией (благозвучием), повтором шипящего: (*ш*)*ироколиственно* и (*ш*)*умно*.

Характерные особенности поэтического языка — неповторимость авторского словоупотребления, смысловая многоплановость слова, взаимное проникновение и игра его смыслов, их «зыбкость» — способны передать невыразимое и усилить эстетическое воздействие языковых средств. Глагол *смутить* значит здесь прежде всего «нарушить что-нибудь», но сквозь это значение просвечивают и другие; «привести в движение», «покрыть волнами», «сделать мутным, темным», (ср.: *гроза, нахлынувшая тучей*), «вызвать беспокойство, замешательство, взволновать». Последнее значение легко всплывает в сознании благодаря общему фону олицетворения в стихотворении («взволнованность», «смущенность» небесной лазури). Эти значения одновременно и под разным углом зрения направлены на изображаемое, выделяя в нем различные стороны, делая само изображение многоплановым, осложненным различными ассоциациями, создающими по законам поэтического языка запоминающийся образ.

Словесный образ *первый желтый лист*, слетающий под сильным ветром, — примета приближающейся осени, первое напоминание о ней. Та же связь и та же неизбежная смена времен года.

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора —
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...

Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто все — простор везде, —
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.

Пустеет воздух, птиц не слышно боле,
Но далеко еще до первых зимних бурь —
И льется чистая и теплая лазурь
На отдыхающее поле...

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

первоначальный — первый, предшествующий остальному, *зд.* являющийся началом чего-нибудь; *первоначальная осень* — начало осени

дивный — прекрасный, восхитительный

лучезарный — *высок.* сверкающий, сияющий

серп — ручное сельскохозяйственное орудие в виде сильно изогнутого острого ножа для срезания хлебных злаков (колосьев) с корня.

гулять — *зд.* быть в движении, легко перемещаться, т. е. проворно, быстро работать (о серпе в руках человека, убирающего урожай: *Где бодрый серп гулял и падал колос*). Ср. другое, противоположное значение этого глагола — 'быть свободным от работы, не работать'

праздный — *устар.* пустой; не занятый делом (*праздная борозда*)

борозда — канавка на поверхности почвы, проведенная плугом или каким-либо иным орудием

литься — *зд.* распространяться, исходить (о свете, тепле)

лазурь — *зд.* свет ясного безоблачного солнечного неба

ГРАММАТИКА

Боле представляет собой архаическую усеченную форму наречия (ср. современную форму этого наречия — *более*).

Перед нами картина ранней прекрасной солнечной осени, когда «далеко еще до первых зимних бурь». Как видно, и здесь есть указание на связь одного времени года с другим.

Красота и величественность осенней природы, завершение сельскохозяйственных работ символизируют душевный покой и земную радость.

□

Изображение ранней осени дано композиционно в двух планах.

Первый план раскрывается в начальной и конечной строфе стихотворения; это поэтическое описание осенней природы. Но осень не только прекрасное время года. В сознании лирического героя это — пора уборки урожая, слитая с радостью крестьянского труда. Второй план изображения представлен во второй и отчасти в заключительной строфе стихотворения.

□

Поэтические образы осени создаются эпитетами *дивная (пора)*, *лучезарны (вечера)*, *чистая и теплая (лазурь)*. Один из самых впечатляющих словесных образов — сравнение-намека, рождающее ряд эстетически значимых ассоциаций: *Весь день стоит как бы хрустальный... Именно намек на «хрустальность», как бы освобожденную от своей субстанции, прозрачность, чистоту, искристость, легкость уже не жаркого, а теплого осеннего дня. Вариант прямого сравнения как более «овеществленный» (прозрачный воздух, день хрустальный) был отвергнут автором.*

Следующая за сравнением метафора *И льется чистая и теплая лазурь* взаимодействует и сливается с ним, создавая ощущение света, голубизны, тепла, легкости, невесомости. В результате развертывания словесного ряда «прозаизм» по законам общей образности текста превращается в яркий запоминающийся образ «осени первоначальной».

Другой, тематически иной словесный ряд передает чувство удовлетворения от выполненного труда — уборки урожая. Метонимия *бодрый серп гулял* (← бодрый работник, жнец с серпом в руках), подкреплённая метафорой-

олицетворением *бодрый (серп)*, вызывает ощущение бодрости и радости. Синекдоха *падал колос* (употребление единственного числа существительного вместо множественного) «укрупняет» изображение, делает его подчеркнутым, рельефным, согласуясь с предшествующим *серп гулял*. Словесные образы, содержащие слова с предельно обобщенной семантикой (*пусто все, простор везде*), подчеркивают резкие изменения в полях, где совсем недавно красовались тяжелые, спелые колосья. Поле пустынно; оно, как живое, отдыхает (*отдыхающее поле*) и ничем не занято. Последняя мысль подчеркнута преумножением:

Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.

В прилагательном *праздный* искусно слиты и вызывают разные ассоциации два значения: устарелое — 'пустой, ничем не занятый' (ср. *теперь уж пусто все*) и 'не занятый делом, работой' (ср. *отдыхающее поле*). Такая многоплановость, как уже отмечалось, является важным изобразительным свойством слова в поэтическом произведении.

Оба плана описания, разделенные в первых двух строфах, тесно переплетаются и объединяются в третьей, символизируя единство природы и человеческого труда, радости совершения.

Чародейкою Зимою
Околдован, лес стоит —
И под снежной бахромою,
Неподвижною, немою,
Чудной жизнью он блестит.

И стоит он, околдован,—
Не мертвец и не живой —
Сном волшебным очарован,
Весь опутан, весь окован
Легкой цепью пуховой...

Солнце зимнее ли мещет
На него свой луч косой —
В нем ничто не затрепещет,
Он весь вспыхнет и заблещет
Ослепительной красой.

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

чародейка — устар. волшебница, колдунья
околдовать — *зд.* очаровать, пленить, заморозить; *околдован (лес стоит)* — очарован, пленен, заморожен (зимой) (первоначальное значение глагола *колдовать* — 'подчинить волшебной колдовской силе')
бахрома — *зд. перен.* узорчатый снежный покров деревьев (основное значение слова — 'узкая плетеная ткань, тесьма с рядом свисающих шнурков, кистей, нитей')
не мертвец и не живой — *зд.* состояние оцепенения, неподвижности леса (под влиянием сковавшей его зимы)
оковать (цепью пуховой) — *перен.* одеть пушистым снегом, снежными узорами
трепетать — *зд.* испытывать сильное волнение, замирать от переживания
краса — устар. красота

УДАРЕНИЕ

В прилагательном *пуховой* находим устаревшее ударение на окончании *-ой*, отличающееся от современного *пуховый*; первое из них не рекомендуется современными словарями.

ГРАММАТИКА

О формах творительного падежа единственного числа существительного типа *чародейкою, зимою* см. на с. 44.

Глагол *метать* представлен в тексте старославянской формой 3-го лица единственного числа *мещет*, которая использовалась прежде в языке поэзии и является устаревшей.



Зимний пейзаж полон загадочности. За внешней неподвижностью леса, необыкновенного по своей красоте, причудливо украшенного снежным нарядом, «под снежной бахромою» угадывается «чудная жизнь» природы, передаваемая тонкими поэтическими штрихами, поэтическим видением художника слова. «Пленительность искусства — та гладкая, блестящая, переливающая радугой ледяная кора, которую как бы остывает огненная лава художнической души, соприкасаясь с наружным воздухом, с явью... Ясно только одно: чем сильнее кипение, тем блестящее и радужнее форма» [Гершензон, 1919, с. 16]. Эти слова могут быть с полным правом отнесены к Тютчеву — певцу русской природы.

Если в стихотворении «Весенние воды» уходящая зима предстает перед нами на фоне бурного потока как сон природы, статичный образ (*белеет снег, сонный брег*),

то здесь мы проникаем в «чуждую жизнь» зимнего леса, которая не прекращается никогда и лишь по-разному проявляется в различные времена года.

□

Восприятие зимней природы лирическим «я» дано в стихотворении через описание леса, преображенного чародейкою Зимой, которые мыслятся как живые лица. Композиционно эта картина разворачивается как «двойное бытие»: внешнее, зримое, осязаемое и внутреннее, угадываемое, едва выразимое.

□

Поэтическая картина зимы создается прежде всего метафорической насыщенностью текста, приемом олицетворения природы: *чародейкою Зимой околдован, лес стоит; чудной жизнью он блестит; не мертвец и не живой; сном волшебным очарован; в нем ничто не затрепещет* и др. Воздушность зимнего украшения леса, снежных узоров тонко подчеркнута метафорой *под снежной бахромою* и оксюморонам (*опутан*) *легкой цепью пуховой* (совмещением противоположных, несовместимых по смыслу слов *цепью* и *пуховой* (*пуховый*), рождающих образ).

Приметы зимы, короткого зимнего дня проступают в емком образе зимнего солнечного луча:

Солнце зимнее ли мечет
На него свой луч косою...

Следующие три стиха снова подчеркивают «двойное бытие» — внутреннюю, глубинную невозмутимость «чуждой жизни» (*В нем ничто не затрепещет*) и внешнюю реакцию на солнечные лучи, внезапно осветившие заснеженный лес:

Он весь вспыхнет и заблещет
Ослепительной красой.

Формы глаголов совершенного вида *вспыхнет* и *заблещет* (о значении таких форм глаголов см. на с. 115) хорошо передают световой эффект — быстрое озарение зимнего леса солнцем, стоящим низко над горизонтом. Глагол *вспыхнет* многопланов по своей контекстуальной семантике и потому подчеркнута значим: он соотносится как с внешним словесным рядом, обозначающим свет, так и с рядом слов, обозначающих внутреннее состояние

живой природы, как бы слитой с лирическим героем. Он образно замыкает эти ряды.

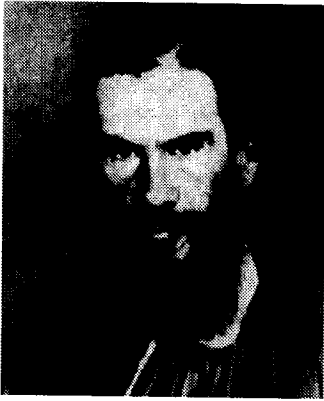
Поэтический символ *И под снежной бахромою, // Неподвижною, немою, // Чуждой жизнью он блестит* передает невыразимость «души» природы, ее еще не разгаданные тайны.

Важно обратить внимание на тире, играющее, как и в других стихах поэта, существенную роль в смысловом членении текста: следующая за ним часть, как правило, конкретизирует ту или иную мысль, развивая ее, а иногда представляя определенную реакцию на сказанное выше.

Музыкальность стихов создается их определенной инструментовкой, особенно в существенно важных частях, например повтором сонорных:

И под снежной бахромою,
Неподвижною, немою,
Чуждой жизнью он блестит.

Она подчеркивается и гармоничным чередованием женских (стихи 1—3—4) и мужских (стихи 2—5) рифм в каждой строфе.



ЛЕВ
Николаевич
ТОЛСТОЙ
(1828—1910)

ВОЙНА И МИР
(отрывок)

Том III, часть третья, IV

В просторной, лучшей избе мужика Андрея Савостьянова, в два часа, собрался совет. Мужики, бабы и дети мужицкой большой семьи теснились в черной избе чересени. Одна только внучка Андрея, Малаша, шестилетняя девочка, которой светлейший, приласкав ее, дал за чаем кусок сахара, оставалась на печи в большой избе. Малаша робко и радостно смотрела с печи на лица, мундиры и кресты генералов, одного за другим входивших в избу и рассаживавшихся в красном углу, на широких лавках под образами. Сам дедушка, как внутренно называла Малаша Кутузова, сидел от них особо, в темном углу за печкой. Он сидел, глубоко опустившись в складное кресло, и беспрестанно побряхтывал и расправлял воротник сюртука, который, хотя и расстегнутый, все как будто жал его шею. Входившие один за другим подходили к фельдмаршалу; некоторым он пожимал руку, некоторым кивал головой. Адъютант Кайсаров хотел было отдернуть занавеску в окне против Кутузова, но Кутузов сердито замахал ему рукой, и Кайсаров понял, что светлейший не хочет, чтобы видели его лицо.

Вокруг мужицкого елового стола, на котором лежали карты, планы, карандаши, бумаги, собралось так много

народа, что денщики принесли еще лавку и поставили у стола. На лавку эту сели пришедшие Ермолов, Кайсаров и Толь. Под самыми образами, на первом месте, сидел с Георгием на шее, с бледным болезненным лицом и с своим высоким лбом, сливающимся с голой головой, Барклай де Толли. Второй уже день он мучился лихорадкой, и в это самое время его знобило и ломало. Рядом с ним сидел Уваров и негромким голосом (как и все говорили) что-то, быстро делая жесты, сообщал Барклаю. Маленький, кругленький Дохтуров, приподняв брови и сложив руки на животе, внимательно прислушивался. С другой стороны сидел, облокотившись на руки свою широкую, с смелыми чертами и блестящими глазами голову, граф Остерман-Толстой и казался погруженным в свои мысли. Раевский с выражением нетерпения, привычным жестом наперед курчавя свои черные волосы на висках, поглядывал то на Кутузова, то на входную дверь. Твердое, красивое и доброе лицо Коновницына светилось нежною и хитрою улыбкой. Он встретил взгляд Малаши и глазами делал ей знаки, которые заставляли девочку улыбаться.

Все ждали Бенигсена, который доканчивал свой вкусный обед под предлогом нового осмотра позиции. Его ждали от четырех до шести часов, и во все это время не приступали к совещанию и тихими голосами вели посторонние разговоры.

Только когда в избу вошел Бенигсен, Кутузов выдвинулся из своего угла и подвинулся к столу, но настолько, что лицо его не было освещено поданными на стол свечами.

Бенигсен открыл совет вопросом: «Оставить ли без боя священную и древнюю столицу России, или защищать ее?» Последовало долгое и общее молчание. Все лица нахмурились, и в тишине слышалось сердитое кряхтенье и покашливанье Кутузова. Все глаза смотрели на него. Малаша тоже смотрела на дедушку. Она ближе всех была к нему и видела, как лицо его сморщилось: он точно собрался плакать. Но это продолжалось недолго.

— Священную древнюю столицу России! — вдруг заговорил он, сердитым голосом повторяя слова Бенигсена и этим указывая на фальшивую ноту этих слов. — Позвольте вам сказать, ваше сиятельство, что вопрос этот не имеет смысла для русского человека. (Он перевалился вперед своим тяжелым телом.) Такой вопрос нельзя ставить, и такой вопрос не имеет смысла. Вопрос, для которого я просил собраться этих господ, это вопрос

военный. Вопрос следующий: «Спасенье России. Выгоднее ли riskовать потерей армии и Москвы в сражение, или отдать Москву без сражения? Вот вопрос я желаю знать ваше мнение». (Он откинулся назад на спинку кресла.)

Начались прения. Бенигсен не считал еще проигранною. Допуская мнение Баркляя и другие возможности принять оборонительное сражение Филями, он, проникнувшись русским патриотическою любовью к Москве, предлагал перевести войска с правого на левый фланг и ударить на другой правое крыло французов. Мнения разделились споры в пользу и против этого мнения. Ермолов, Деген и Раевский согласились с мнением Бенигсена. Румяные ли чувством потребности жертвы пред оставлении столицы, или другими личными соображениями, генералы как бы не понимали того, что настоящий не мог изменить неизбежного хода дел и что Москва уже теперь оставлена. Остальные генералы понимали это и, оставляя в стороне вопрос о Москве, говорили о том направлении, которое в своем отступлении должно было принять войско. Малаша, которая, не спуская глаз, смотрела на то, что делалось перед ней, иначе понимала значение этого совета. Ей казалось, что дело было то же, как в личной борьбе между «дедушкой» и «длиннополым», как она называла Бенигсена. Она видела, что спорили, злились, когда говорили друг с другом, и в душе своей она держала сторону дедушки. В середине разговора заметила быстрый лукавый взгляд, брошенный дедушкой на Бенигсена, и вслед за тем к радости своей заметила, что дедушка, сказав что-то длиннополному, осадил Бенигсена вдруг покраснел и сердито прошелся по изреченным Слова, так подействовавшие на Бенигсена, были спокойным и тихим голосом выраженное Кутузовым мнение о выгоде и невыгоде предложения Бенигсена: о переводе в ночи войск с правого на левый фланг для атаки правого крыла французов.

— Я, господа, — сказал Кутузов, — не могу одобрить плана графа. Передвижения войск в близком расстоянии от неприятеля всегда бывают опасны, и военная история подтверждает это соображение. Так, например... (Кутузов как будто задумался, приискивая пример и светлым наивным взглядом глядя на Бенигсена.) Да вот хотело бы Фридрихское сражение, которое, как я думаю, граф хорошо помнит, было... не вполне удачно только оттого, что войска наши перестраивались в слишком близком

расстоянии от неприятеля... — Последовало, показавшееся очень продолжительным, минутное молчание. Прения опять возобновились, но часто наступали паузы и чувствовалось, что говорить больше не о чем. В это время одного из таких перерывов Кутузов тяжело вынул, как бы собираясь говорить. Все оглянулись на

— Eh bien, messieurs! Je vois que c'est moi qui payerai les pots cassés¹, — сказал он. И, медленно приподнявшись, он подошел к столу. — Господа, я слышал ваши мнения. Некоторые будут несогласны со мной. Но я остановился) властью, врученной мне моим государством, я — приказываю отступление. Вслед за этим генералы стали расходиться с тою же вежливостью и молчаливою осторожностью, с которою расходятся после похорон. Некоторые из генералов негромким голосом, совсем в другом диапазоне, чем когда они говорили на совете, передали кое-что главнокомандующему.

Малаша, которую уже давно ждали ужинать, осторожно спустилась задом с полатей, цепляясь босыми ножонками за уступы печки и, замешавшись между ног генералов, шмыгнула в дверь.

Отпустив генералов, Кутузов долго сидел, облокотившись на стол, и думал все о том же страшном вопросе: «Когда же, когда же, наконец, решилось то, что оставлена Москва? Когда было сделано то, что решило вопрос, и кто виноват в этом?»

— Этого, этого я не ждал, — сказал он вошедшему к нему, уже поздно ночью, адъютанту Шнейдеру, — этого я не ждал! Этого я не думал!

— Вам надо отдохнуть, ваша светлость, — сказал Шнейдер.

— Да нет же! Будут же они лошадиное мясо жрать, как турки, — не отвечая, прокричал Кутузов, ударяя пухлым кулаком по столу, — будут и они, только бы...

КОММЕНТАРИЯ

ЛЕКСИКА

мужик — *зд. устар.* крестьянин (по противопоставлению с горожанином)

¹ Итак, господа, стало быть мне платить за перебитые горшки.

совет — *зд.* военный совет
баба — *зд. устар.* замужняя крестьянка
чёрная изба — изба, которая отапливается по-чёрному, т. е. печью без трубы: дым сначала застилал избу, а потом выходил через специальные отверстия (ее называют также курной избой) в тексте *чёрная изба* противопоставляется большой «просторной лучшей», которую топят по-белому
сени — в деревенских избах и в старину в городских домах помещение между жилой частью дома и крыльцом (*зд.*, по-видимому сени соединяли также обе избы)
светлейший (князь) — высший княжеский титул в царской России; *ваша (их, его...)* *светлость* — титулование светлейшего князя Ср.: «[Князь Андрей] сел на лавочке у ворот, ожидая *светлейшего* как все называли теперь Кутузова» (Л. Н. Толстой, Война и мир)
крест — орден в форме креста
красный угол — *устар.* угол в избе, где висели иконы (образы) стоял стол и куда сажали почетных гостей
особо — *зд.* отдельно от других
беспрестанно — не переставая, непрерывно
покряхтывать — издавать время от времени негромкие, отрывистые, стонущие звуки (от физического напряжения, тяжелого душевного состояния и др.)
фельдмаршал — высший генеральский чин в русской дореволюционной армии
адъютант — офицер при военном начальнике, выполняющий служебные поручения или штабную работу
денщик — солдат в царской армии, состоящий при офицере для личных услуг
голый — *зд.* лысый (*с голой головой*)
знобить и ломать — о болезненном ощущении лихорадки, озноба боли в суставах и мышцах
точно — *зд.* как будто, словно (*точно собрался плакать*)
нота — *зд. перен.* тон, звучание, интонация речи (*фальшивая нота слов*)
сиятельство — титулование князей и графов в дореволюционной России (употреблялось с местоимениями *ваше, его, их: ваше сиятельство*)
прения — обсуждение какого-нибудь вопроса на совещании, совете
правое крыло (французов) — *зд.* правый фланг
не спуская глаз (смотреть на кого-нибудь) — не отрываясь (смотреть)
длиннопольный — имеющий длинные полы (об одежде, например мундире); *зд.* о человеке в длинном мундире (Беннигсене)
держат чью-либо сторону — быть на чьей-либо стороне, быть сторонником кого-либо (*держала сторону дедушки*)
осадить — *перен. разг.* дать отпор кому-либо, заставить потерявшего чувство меры изменить тон, замолчать; одернуть
граф — в дореволюционной России: дворянский титул
приискивать — *разг. зд.* отыскивать, находить подходящий пример
вручить власть — дать власть
государь — глава монархического государства; царь (*зд.* имеется в виду Александр I)
дманазом — *зд.* на других нотах, в другом регистре голоса, пониженным тоном, тихо
полати — нары (настил из досок) для спанья, которые устраиваются в избе под потолком между печью и стеной

уступы (печи) — ступени, выемки в печи
замешаться — *зд. разг.* затеряться, скрыться
шмыгнуть — *разг.* быстро проскользнуть, незаметно уйти
жрать — *зд. прост.* жадно есть

ГРАММАТИКА

Обращает на себя внимание устаревшая форма наречия: *внутренно* (теперь: *внутренне*) 'в душе, про себя, мысленно' (*как внутренно называла Малаша Кутузова*).

Употребление причастия (а также прилагательного) в полной форме без связи в уступительной конструкции, свойственное французскому языку, представляет собой синтаксический галлицизм: «Он... беспрестанно покряхтывал и расправлял воротник сюртука, который, *хотя и расстегнутый*, все как будто жал его шею». Ср. нормативное употребление: *хотя и был расстегнут*. В. В. Виноградов отмечал, что путь Толстого к живому народному языку был сложным и трудным: «Широкий демократический охват живой русской речи был результатом постепенного освобождения Л. Толстого от старой, литературно-аристократической традиции. Это тяготение к преодолению стилистики высшего общества обострилось в творчестве Л. Толстого с 70-х годов. Между тем в языке Толстого 50—60-х годов встречается длинный ряд не только лексико-фразеологических галлицизмов, но и синтаксических пережитков литературного языка начала XIX в.» [1982, с. 443].

Употребление частицы *было* с формами прошедшего времени глагола (*хотел было*) обозначает действие, которое началось, но не было закончено в силу тех или иных причин (*хотел было одернуть занавеску... но Кутузов сердито замахал ему рукой*).

Вместо наречия *ночью* находим в тексте устаревшее для современного словоупотребления сочетание предлога *в* с формой предложного падежа существительного *ночь* с ударением на окончании: *в ночь*.

○

Кутузов Михайл Илларионович (1745—1813) — выдающийся русский полководец, генерал-фельдмаршал, ученик А. В. Суворова, участник русско-турецких и русско-австро-французской войн. Во время Отечественной войны 1812 г. — главнокомандующий русской армии. Благодаря гибкой стратегии в условиях численного превосходства противника в сражениях при Бородино 26 августа 1812 г. (7 сентября по новому стилю), Малоярославце и других Кутузов, нанеся урон французам, вынудил их к отступлению. В боях под Вязьмой, Красным, на Березине армия Наполеона была разгромлена.

В отрывке из романа изображены другие военачальники: **Ермолов А. П.** — боевой генерал, отличившийся в Бородинском сражении

Кайсаров П. С. — генерал, адъютант Кутузова
Толь К. Ф. — генерал, участник Отечественной войны 1812 г.

Барклай де Толли (Барклай-де-Толли) М. Б. — генерал-фельдмаршал, шотландец по происхождению. В июле-августе был главнокомандующим русской армии, в Бородинской битве командовал правым крылом русских войск

Уваров Ф. П. — генерал, участник войн 1805 и 1812 гг.
Дохтуров Д. С. — генерал, герой Отечественной войны, в Бородинском сражении командовал центром и левым крылом русских войск
Остерман-Толстой А. И. — генерал русской армии

Раевский Н. Н. — генерал русской армии, герой Отечественной войны, успешно действовал под Бородином (батарея Раевского)

Коновницын П. П. — генерал, участник Бородинского сражения, состоял в штабе Кутузова

Беннигсен (Беннигсен) Л. Л. — генерал, немец по происхождению, на русскую службу перешел, не приняв русского подданства; во время войны карьеру строил на интригах и ложных донесениях; в августе — сентябре 1812 г. исполнял обязанности начальника главного штаба русской армии, удален из армии за интриги против Кутузова

Шнейдер — полковник, адъютант Кутузова
...сидел с Георгием на шее — имеется в виду орден святого Георгия (Георгиевский крест), учрежденный в России в 1769 г. для награждения офицеров и генералов за боевые заслуги

Фили — в прошлом подмосковная деревня (в настоящее время часть Москвы). 1 сентября 1812 г., после Бородинского сражения, в Филях под руководством фельдмаршала Кутузова происходило заседание военного совета, на котором было принято решение не давать бою войскам Наполеона под Москвой, а отступить, чтобы сохранить армию и готовить контрнаступление

Фридрихское сражение происходило под городом Фридрихсвалде (Пруссия) во время русско-прусско-французской войны 1805—1807 гг. Из-за бездарности генерала Беннигсена русская армия потерпела поражение от наполеоновских войск

Будут же они лошадиное мясо жрать, как турки — намек на тягостную ситуацию противника во время русско-турецких войн конца XVIII — начала XIX в.

□

Роман Льва Николаевича Толстого «Война и мир» (1865—1869) принадлежит по глубине своего содержания, широте охвата изображаемой жизни и писательскому мастерству к числу величайших произведений русской и мировой литературы. В нем нашло яркое художественное отражение одно из важнейших событий в истории русского народа — Отечественная война 1812 г. Роман преисполнен веры писателя в народ, в его основную силу, которая обеспечила победу России в ее справедливой освободительной войне против армии Наполеона. Сила и воля народа, самых широких патриотических кругов русского общества выдвигают выдающихся полководцев своего времени. Именно таким предстает перед читателями романа Кутузов.

Изображение военного совета в Филях, где решались судьбы русской армии и всей России, — одно из впечатляющих мест романа. После Бородинского сражения, в котором русские, по словам Наполеона, «стяжали право быть непобедимыми», армии Кутузова необходимо было пополнить резервы с тем, чтобы продолжить войну в более выгодных по сравнению с французской армией условиях и перейти в контрнаступление.

Решено было оставить Москву без боя и отступить, сохранив армию. «Когда дело идет не о славе выигранных только баталей, — писал Кутузов, — но вся цель устремлена на истребление французской армии... я взял намерение отступить». Весь ход дальнейших событий подтвердил правильность и мудрость решения Кутузова, и никто другой, уловить и глубоко понять дух народа, прислушаться к настроению солдатской массы, всесторонне оценить создавшуюся обстановку. Оказавшись в тяжелом положении, лишенная резерва и морально надломленная, армия Наполеона отступила под нарастающими ударами русских войск и была разгромлена.

Пытаясь определить смысл романа Толстого «Война и мир», современник писателя литературный критик Н. Н. Страхов писал [1984, с. 330], что этот смысл лучше всего выражается словами самого Толстого «нет величия там, где нет простоты, добра и правды»: «Задача художника состояла в том, чтобы изобразить истинное величие, как он его понимает, и противопоставить его ложному величию, которое он отвергает. Эта задача выразилась не только в противопоставлении Кутузова и Наполеона, но и во всех малейших подробностях борьбы, вынесенной целую Россию в образе чувств и мыслей каждого солдата, добро и правда победили в 1812 году силу, не соблюдавшую простоты, исполненную зла и фальши. Вот смысл „Войны и мира“.

Другими словами — художник дал нам новую, русскую формулу героической жизни, ту формулу, под которую подходит Кутузов и под которую никак не может подойти Наполеон».

Конечно, такая оценка не охватывает всего богатства разностороннего, многогранного смысла романа, но она подчеркивает его основную нравственную идею, существенную и для рассматриваемого отрывка.

□

Говоря о композиции отрывка, следует прежде всего отметить, что в речи повествователя отчетливо выделяются два плана изображения: обычный и остранный. Первый, преобладающий в тексте, объективный, отражает непосредственно точку зрения повествователя, второй — фрагментарный и оценочно-субъективный, передает восприятие происходящего шестилетней девочкой

Малашей. Взаимодействие этих двух планов и обуславливает здесь особый авторский «угол зрения» в структуре категории образа автора.

Свежесть и непосредственность восприятия изображаемого у Толстого часто определяется его особым художественным остранным видением, которое предполагает «установку на недоверие к жизни и потребность ее пересказать, остранив. Основным приемом здесь оказывается проверка вещи на человеке, не связанной с ней, передача игры через человека вне игры... Поэтому очень большое количество событий у Толстого „передается через героя“. Этот герой нужен Толстому для непонимания событий. Он и воспринимает обычно события по-особенному» [Шкловский, 1928, с. 109]. Таким героем, остранным воспринимающим важнейшее событие и не понимающим его важности, является крестьянская девочка. В композиционной структуре отрывка она максимально приближена к главному персонажу — Кутузову, и его взволнованное состояние Бенигсена, передается в ее детском восприятии и потому так необычно и выразительно: «Она ближе всех была к нему и видела, как лицо его сморщилось: он точно собрался плакать». Малаша ласково называет при себе Кутузова «дедушкой». Она иначе, чем все, понимает и значение совета: «Ей казалось, что дело было только в личной борьбе между „дедушкой“ и „длиннополым“, как она называла Бенигсена». Ее понимание происходящего выражает как бы высшую оценку персонажей и их позиции в ином, нравственном плане: «Она видела, что они злились, когда говорили друг с другом, и в душе своей она держала сторону дедушки». Отметим, что слияние речи повествователя и Малаши (и тем самым их мыслей) настолько тесно, что в самом объективном повествовании фамилия полководца незаметно заменяется словом *дедушка*, приобретающим ярко выраженный оценочный характер.

В другом, объективном (неостранненном) плане находим прежде всего композиционное противопоставле-

ние и развитие образов Кутузова и Бенигсена. Зарисовка других дана фрагментарно, хотя и очень выразительно.

Кутузов изображен как бы безучастным к тому, что происходит (*сидел от них особо*); он стремится остаться в тени (*сидел... в темном углу за печкой*; «Адъютант Кайсаров хотел отдернуть занавеску в окне против Кутузова, но Кутузов сердито замахал ему рукой, и Кайсаров понял, что светлейший не хочет, чтобы видели его лицо»; ср. еще: «...Кутузов выдвинулся из своего угла и подвинулся к столу, но настолько, что лицо его не было освещено поданными на стол свечами»). Это его скромность и сдержанность. Беспрестанное же побряхтывание выдает его внутреннее беспокойство и волнение, достигающие предела в конце отрывка. Образ Кутузова дан в рассматриваемом эпизоде в развитии через противопоставление (антитезу) Бенигсену, лицемерие которого подчеркнуто в композиционной структуре образа автора «подтекстом», сообщаемым читателю: «Все ждали Бенигсена, который доканчивал свой вкусный обед под предлогом нового осмотра позиции».

Существенную структурно-композиционную роль в тексте имеют конструкции-ремарки повествователя, обрамляющие речь Кутузова или вклиниваемые в нее. Их функции будут раскрыты ниже.

□

Сущность русского реализма, подчеркивал Н. Н. Страхов, никогда еще не обнаруживалась с такой силой, как в романе Толстого «Война и мир»: «В чем заключается особенная, ярко выступающая черта таланта г-на Л. Н. Толстого? В необыкновенно тонком и верном изображении душевных движений. Гр<афа> Л. Н. Толстого можно назвать по преимуществу реалистом-психологом... Все внимание его устремлено на душу человеческую... Художника как будто вовсе не занимает событие, а занимает только то, как действует при этом событии человеческая душа, — что она чувствует и вносит в событие?» [1984, с. 271—272].

Слово у Толстого в высшей степени психологически мотивировано. Душевные переживания, движения мысли и воли тонко подчеркнуты разнообразными средствами языка. Малейшая деталь в изображении становится художественно значимой.

Тщательно отобранными словами, меткими словесными штрихами Толстой передает глубокие душевные

² Термин *остраннение* принадлежит В. Б. Шкловскому. Рассказывая о времени ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка), он писал: «И я тогда создал термин „остранение“; и так как уже могу сегодня признаваться в том, что делал грамматические ошибки, то я написал одно „н“. Надо „странный“ было написать» [Шкловский, 1983, с. 73].

переживания, казалось бы, спокойного Кутузова. В нее здесь как бы противоречит внутреннему: «Он с глубоко опустившись в складное кресло, и беспрепятственно побрякивал и расправлял воротник сюртука, хотя и расстегнутый, все как будто жал его шею»; «слышалось сердитое кряхтенье и покашливание Кутузова». Противоречие внешнего и внутреннего (т.е. волевого) начал тонко передано в заключительном диалоге: «— Да нет же! Будут же они лошадиное жрать, как турки,— не отвечая, прокричал Кутузов, ударяя пухлым кулаком по столу,— будут и только бы...»

Мучительность скрываемых переживаний Кутузова боль за оставляемую без боя во имя спасения России Москву переданы повторами, как бы снова и снова отсылающими к одной и той же тревожной мысли к одному и тому же страшному вопросу: «*Когда? Когда же, наконец, решилось то, что оставлено Москва? Когда было сделано то, что решило вопрос и кто виноват в этом?*»

— *Этого, этого я не ждал,*— сказал вошедшему к нему, уже поздно ночью, адъютанту Шнейдеру,— *этого я не ждал! Этого я не думал!*»

Существенную роль в рассматриваемом отрывке романа играет интонация, интонационное выделение определенных частей текста и отдельных слов. В некоторых случаях они семантически и композиционно значимы. Произнося с другой интонацией и пародируя вопрос Бенигсена («Оставить ли без боя священную и древнюю столицу России, или защищать ее?»), Кутузов разбавляет ложный пафос его слов (подчеркнуто в тексте романа курсивом): «— *Священную древнюю столицу России!* — вдруг заговорил он, сердитым голосом повторяя слова Бенигсена и этим указывая на фальшивую ноту этих слов.— Позвольте вам сказать, ваше сиятельство, что вопрос этот не имеет смысла для русского человека». Интонационно-логическое выделение последнего прилагательного служит той же цели: истинный патриотизм русского человека противопоставляется лжепатриотизму Бенигсена.

Паузы, передаваемые в тексте с помощью вставных конструкций (вводных предложений) или знака тире, оттеняют важность сообщаемого, а также характеризуют эмоционально-волевое состояние героя: «— Господа, я слышал ваши мнения. Некоторые будут несогласны со мной. Но я *(он остановился)* властью, врученной

мне моим государем и отечеством, я — приказываю отступление».

В других случаях вводные предложения играют роль своеобразных ремарок в речи повествователя, которые изображают жест говорящего, подчеркивающий особое значение «жестовое обрамление» одного из основных аргументов в ответе Кутузова Бенигсену — вводные предложения антонимического характера, обозначающие изменение позы Кутузова, скупого на внешние жесты, движения: «*(Он перевалился вперед своим тяжелым телом.)* Такой вопрос нельзя ставить, и такой вопрос не имеет смысла. Вопрос, для которого я просил собраться этих господ, это вопрос военный. Вопрос следующий: „Спасенье России в армии. Выгоднее ли рисковать потерей армии и Москвы, приняв сражение, или отдать Москву без сражения? Вот на какой вопрос я желаю знать ваше мнение“. *(Он откинулся назад на спинку кресла.)* Важно в этой связи также обратить внимание на эмоциональную задержку речи, передаваемую вставной конструкцией в речи Кутузова, который нашел удобный случай с наивным взглядом резко осадить Бенигсена, напомнив ему и всем присутствующим о допущенной графом серьезной тактической ошибке: «Так, например... *(Кутузов как будто задумался, прищипывая пример и светлым, наивным взглядом глядя на Бенигсена.)* Да вот хоть бы Фридрихское сражение, которое, как я думаю, граф хорошо помнит, было... *не вполне удачно* только оттого, что войска наши перестраивались в слишком близком расстоянии от неприятеля...— Последовало, показавшееся всем очень продолжительным, минутное молчание». Эвфемизм *не вполне удачно* еще больше подчеркивает досадный проигрыш Фридрихского сражения, вступая в один смысловой и оценочный ряд со словами ремарки *как будто задумался, светлым наивным взглядом* и др. Многозначно указывает на другие эмоционально-оценочные паузы, как бы дополняющие главную. Эффект, который произвели слова Кутузова, тонко передан приемом художественного изображения времени: совмещением его различных, не совпадающих по своей длительности восприятий — объективного и субъективного *(минутное молчание, показавшееся всем очень продолжительным)*. Это оксюморон — стилистическая фигура, основанная на соединении противоположных по смыслу, несовместимых друг с другом слов и образно раскрывающая противоречивую сущность

обозначаемого явления: сказанное так подействовало на участников военного совета, что минутное молчание показалось очень долгим. Время в художественном произведении («художественное время») в зависимости от замысла и композиции то субъективно «расширяется» как в данном случае, то, наоборот, «сужается» (краткое замечание: *его ждали от четырех до шестнадцати часов*), «рубится», чем достигается изображение опделенного развертывания действия, та или иная художественная проекция изображения, возврат к указанному (ср.: *в два часа собрался совет* в начале отрывка в речи повествователя, а потом — изображение того, как он собирался, как входили генералы в восприятии Малаши) и др.

Разнообразны приемы языкового обозначения художественного пространства, где происходит изображаемое событие: совет собрался в *просторной*, лучшей избе мужики, бабы и дети большой семьи *теснятся* в другой черной избе (своеобразная контекстуальная антонимическая характеризующая важность происходящего совет которому отведено лучшее помещение). В соответствии с развитием действия меняется положение Кутузова: общая мизансцена: ср. *сидел... в темном углу за печкой — выдвинулся из своего угла и подвинулся к столу*; ср. подчеркнутое выше изменение в позе, изменение в окружении главнокомандующего в начале и в конце отрывка и др. О пространственной близости прежде всего к самому Кутузову деревенской девочки Малаши, в остранным восприятии которой дается изображение, уже говорилось выше (ср. *она ближе всех была к нему; замешавшись между ног генералов, шмыгнула дверь*).

Остранненность изображения, придающая повествованию непосредственность и необычность, свежесть восприятия находит выражение в соответствующем ряду слов, содержащих особую эмоциональную и в каком-то смысле решающую оценку, за которой стоит писатель: *дедушка* (т. е. светлейший, приласкавший девочку и давший ей кусок сахара), *лицо его сморщилось: он точно собрался плакать* (о выражении лица Кутузова, оскорбленного лицемерием Бенигсена), *быстрый лукавый взгляд; к радости своей заметила, что дедушка, сказав что-то длиннополуму, осадил его* (см. об этом выше) и др. Различные планы и описания, остранный и обычный, взаимодействуя и как бы накладываясь друг на друга, дают разно-

стороннюю многоплановую картину, эстетически воздействуя на читателя как разные видения одного и того же.

В речи повествователя дано впечатляющее, хотя и эскизное, описание членов военного совета, схвачены характерные черты их внешности и характера (*Барклай де Толли с Георгием на шее, с бледным болезненным лицом и с своим высоким лбом, сливающимся с голой головою; граф Остерман-Толстой с смелыми чертами и блестящими глазами; Раевский с выражением нетерпения, привычным жестом наперед курчавя свои черные волосы на висках, поглядывал то на Кутузова, то на входную дверь* и др.). Напряжение обстановки, вызванное ложным пафосом и лицемерием Бенигсена, меняет характер изображения, «сгущая» его; здесь уже нет места индивидуальности, все сосредоточено на главном — столкновении Бенигсена и Кутузова: «Все лица нахмурились... Все глаза смотрели на него».

Настроение генералов после военного совета образно передается развернутым сравнением: «Вслед за этим генералы стали расходиться с той же торжественной и молчаливой осторожностью, с которой расходятся после похорон».

Тщательный отбор верного, точного, психологически мотивированного слова, его остранный свежесть и новизна представляют собой основу реалистической образности одного из ярких эпизодов романа Толстого. В рассматриваемом отрывке мы почти не находим традиционных тропов и фигур.



**Антон
Павлович
ЧЕХОВ**
(1860—1904)

ТОЛСТЫЙ И ТОНКИЙ

На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий. Толстый только что пообедал на вокзале, и губы его, поднутые маслом, лоснились, как спелые вишни. Пахло от него хересом и флер-д'оранжем.

Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. Пахло от него ветчиной и кофейной гущей. Из-за его спины выглядывала худенькая женщина с длинным подбородком — его жена, и высокий гимназист с прищуренным глазом — его сын.

— Порфирий! — воскликнул толстый, увидев тонкого. — Ты ли это? Голубчик мой! Сколько зим, сколько лет!

— Батюшки! — изумился тонкий. — Миша! Друг детства! Откуда ты взялся?

Приятели троекратно облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слез. Оба были приятно ошеломлены.

— Милый мой! — начал тонкий после лобызания. — Вот не ожидал! Вот сюрприз! Ну, да погляди же на меня хорошенько! Такой же красавец, как и был! Такой же душонок и щеголь! Ах ты, господи! Ну, что же ты? Богат? Женат? Я уже женат, как видишь... Это вот моя жена, Луиза, урожденная Ванценбах... лютеранка... А это сын мой, Нафанаил, ученик III класса. Это, Нафаня, друг моего детства! В гимназии вместе учились!

Нафанаил немного подумал и снял шапку.

— В гимназии вместе учились! — продолжал тонкий. — Помнишь, как тебя дразнили? Тебя дразнили Геростратом за то, что ты казенную книжку папиросной прожег, а меня Эфиальтом за то, что я ябедничать любил. Хо-хо... Детьми были! Не бойся, Нафаня! Подойди к нему поближе... А это моя жена, урожденная Ванценбах... лютеранка.

Нафанаил немного подумал и спрятался за спину отца.

— Ну, как живешь, друг? — спросил толстый, торжественно глядя на друга. — Служишь где? Дослужился?

— Служу, милый мой! Коллежским ассессором уже второй год и Станислава имею. Жалованье плохое... ну, да бог с ним! Жена уроки музыки дает, я портсигары приватно из дерева делаю. Отличные портсигары! По рублю за штуку продаю. Если кто берет десять штук и более, тому, понимаешь, уступка. Пробавляемся кое-как. Служил, знаешь, в департаменте, а теперь сюда переведен столоначальником по тому же ведомству... Здесь буду служить. Ну, а ты как? Небось уже статский? А?

— Нет, милый мой, поднимай повыше, — сказал толстый. — Я уже до тайного дослужился... Две звезды имею.

Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сгорбился, сузился... Его чемоданы, узлы и картонки съежились, поморщились... Длинный подбородок жены стал еще длиннее; Нафанаил вытянулся во фронт и застегнул все пуговицы своего мундира...

— Я, ваше превосходительство... Очень приятно-с! Друг, можно сказать, детства и вдруг вышли в такие вельможи-с! Хи-хи-с.

— Ну, полно! — поморщился толстый. — Для чего этот тон? Мы с тобой друзья детства — и к чему тут это чинопочитание!

— Помилуйте... Что вы-с... — захихикал тонкий, еще более съезживаясь. — Милостивое внимание вашего превосходительства... вроде как бы живительной влаги... Это вот, ваше превосходительство, сын мой, Нафанаил... жена Луиза, лютеранка, некоторым образом...

Толстый хотел было возразить что-то, но на лице у тонкого было написано столько благоговения, сладости и почтительной кислоты, что тайного советника стошнило.

Он отвернулся от тонкого и подал ему на прощанье руку.

Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туземцам и захихикал, как китаец: «Хи-хи-хи». Жена ушла. Нафанаил шаркнул ногой и уронил фуражку. Все трое были приятно ошеломлены.

КОММЕНТАРИИ

ЛЕКСИКА

подё́рнутый — покрытый тонким слоем чего-нибудь
лосниться — блестеть, отсвечивать (ср. *лоск* — блеск, глянец)
хёрес — белое виноградное вино
флёр-д'орáнж (флёрдорáнж) — духи с запахом цветов померанцевого дерева
навью́чить — разг. сильно нагрузить (*вьюк* — упакованный груз), перевозки на спине животного, ср. *вьючное животное*)
карто́нка — коробка из картона для легких вещей
гу́ща — густой осадок в жидкости, напитке
голу́бчик — разг. зд. ласковое обращение к мужчине
ско́лько зим, ско́лько лет! — как давно не виделись!
ба́тюшки — разг. и прост. междометие, выражающее изумление
облобыза́ться — устар. и разг.-шутл. поцеловаться; *тремякратно* облобызаться — поцеловаться три раза по русскому обычаю
ошеломить — крайне удивить, потрясти, озадачить
душо́нок — разг. приятный, привлекательный человек (обыч. *дúшка*)
урождённая — имевшая такую-то фамилию до брака (употребляется перед девичьей фамилией замужней женщины)
люте́ранка — исповедующая лютеранство (протестантское вероисповедание, возникшее на основе учения Лютера)
казе́нный — устар. государственный (в противоположность личному)
жа́лованье — денежное вознаграждение за службу, работу
бог с ним — зд. как выражение примирения: ну да ладно, пусть будет так
прива́тно — устар. частным порядком, неофициально; зд. побочно, дополнительно к основной работе
пробавля́ться — разг. довольствоваться, ограничиваться чем-нибудь малым, незначительным
небо́сь — прост. вероятно, должно быть
поднима́й повы́ше — о ком-нибудь или чем-нибудь в действительности более значительном, чем предполагают (зд. о чинах)
звезда́ — зд. орден
вытяну́ться во фронт — стать навытяжку, по-военному: прямо сдвинув пятки ног, вытянув руки по швам (*фронт* — устар. фронтстрой)
превосходи́тельство — в дореволюционной России: титулование лиц имевших чин генерал-майора, генерал-лейтенанта, а также соответствующих им гражданских чинов и их жен; употреблялось с местоимениями *ваше, его, ее, их*
вельмо́жа — устар. знатный и богатый сановник (*сан* — звание связанное с почетным положением)
благогове́ние — глубокое уважение, почтение к кому- или чему-либо

тошнить — зд. перен. о чувстве отвращения, омерзения к кому- или чему-нибудь: *тайного советника тошнило* — тайный советник почувствовал отвращение (к тонкому)

○

Никола́евская желе́зная доро́га — старейшая в России железная дорога, связавшая Петербург и Москву, ныне — Октябрьская железная дорога

Геростра́т — грек из города Эфес, который сжег в 356 г. до н. э. храм Артемиды Эфесской (одно из семи чудес света), чтобы обесмертить свое имя

Эфи́альт — грек, во время греко-персидской войны предал своих соотечественников, изменнически указав персам проход в Фермопильском ущелье

колле́жский а́ссессор — гражданский чин восьмого класса, т. е. один из низших чинов, в дореволюционной России согласно Табели о рангах; низшим чином считался четырнадцатый

орден Станисла́ва — один из низших по старшинству орденов в царской России

столона́чальник — чиновник, начальник отдела (стола) учреждения в дореволюционной России; *столоначальник по какому-либо ведомству* — т. е. по той или иной отрасли государственного управления
ста́тский сове́тник — гражданский чин пятого класса (см. выше: *коллежский ассессор*)

та́йный сове́тник — гражданский чин третьего класса, один из высших чинов, соответствующий в дореволюционной России военному чину генерал-лейтенанта (ср. *коллежский ассессор, статский советник*)

□

Основная тема рассказа Антона Павловича Чехова «Толстый и тонкий» — социальное неравенство людей в царской России.

Человек и чин — вот главное противоречие в рассказе. Бывших друзей детства, а теперь коллежского ассессора и тайного советника, разделяет целая пропасть: «Человеческое оказывается не главным, не решающим в человеке, оно сразу же отступает перед его положением в обществе, рангом, служебным весом» [Краткая литературная энциклопедия, т. 8, с. 486].

Толстый и тонкий — образы широкого социального обобщения, фактически выходящие за пределы только чиновничества: они символизируют сам строй эксплуататорского общества, закрепляющий превосходство одних над другими. Чиновники намеренно не названы по фамилии. Здесь важно другое — их принадлежность к разным по высоте ступеням общественного положения, различный их вес в обществе. Имена-обозначения *толстый* и *тонкий* как нельзя лучше отражают их суть: как государственно-бюрократическую, так и внешнюю, портретную.

Рассказ Чехова «Толстый и тонкий» — одна из наиболее социально заостренных, совершенных по композиции и лаконичных по своей художественной форме миниатюр писателя. Этот рассказ принадлежит к числу тех литературных произведений, которые представляют филигранную работу, и в них, кажется, ни одной строчки нельзя прибавить, ни убавить.

В основе художественной структуры рассказа лежит многоплановая развивающаяся антитеза, в начале выходящая, потом, после слов «Тонкий вдруг побледнел, окаменел...», — глубоко социальная, обнаруживающая неподолимую пропасть между тонким и толстым.

Две части рассказа, разделяемые указанными выделенными словами, ярко контрастируют: резко изменяется внешность, поведение и особенно речь тонкого, понявшего вдруг, что различие в чине не позволяет ему вести себя на равных с бывшим другом детства. Эта резкая перемена подчеркнута также композиционным изменением «фона» изображения героев — в поведении и внешнем облике сына и жены тонкого и даже внешнем виде его вещей, которые стали восприниматься сообразно обнаружившемуся вдруг незавидному положению коллежского асессора: ср. *Нафанаил немного подумал и снял шапку — Длинный подбородок жены стал еще длиннее. Нафанаил вытянулся во фронт и застегнул все пуговицы своего мундира... — Жена улыбнулась. Нафанаил шаркнул ногой и уронил фуражку; все происходящее воспринимается как бы через призму возникшей вдруг пропасти между толстым и тонким, через сложную систему авторского видения изображаемого, авторской модальности, сферу которой вовлечен даже вещный мир: «Его чемоданы, узлы и картонки съезжились, поморщились...»*

Существенную конструктивно-композиционную роль приобретает варьируемый повтор фразы: *Оба были приятно ошеломлены — Все трое были приятно ошеломлены.*

Вся система оценок толстого и тонкого, переданных с помощью языковых средств и художественно-образительных деталей, лаконично фокусируется в авторском видении изображаемого, в соотнесенных структурах категории образа автора, что подчеркивает художественную целостность миниатюры.

Эта целостность достигается художественной законченностью языковой формы. Она прежде всего в антитезе «человек — чин», сквозь которую и воспринимается все происходящее.

Внешнее проявление антитезы *толстый — тонкий* — это только первые штрихи к портретам персонажей, тонко передаваемые контекстуальными антонимами: «Толстый только что пообедал на вокзале, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни. Пахло от него хересом и флер-д'оранжем. Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. Пахло от него ветчиной и кофейной гущей». Сопоставление подчеркивает разный уровень жизни чиновников, ущербность тонкого: ср. *губы, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни — навьючен чемоданами, узлами и картонками (как вьючное животное), (пахло) хересом и флер-д'оранжем — ветчиной и кофейной гущей.* Симметрия противопоставления оттенена внутренним повтором в противопоставляемых частях: *Толстый только что пообедал на вокзале... Пахло от него хересом... — Тонкий же только что вышел из вагона... Пахло от него ветчиной и кофейной гущей.*

Физический мир тонкого, его окружение импрессионистически переданы прилагательными со значением линейности: *худенькая женщина с длинным подбородком — его жена, и высокий гимназист с прищуренным глазом — его сын*, ср. подобный же эффект, достигаемый с помощью глагола: «Сам он (тонкий.—Л. Н.) съезжился, сгорбился, сузился».

Авторская модальность как отражение определенного мировоззрения и оценка изображаемого ярко проявляются в смене характера диалогической речи персонажей. Психология людей, стоящих на разных ступенях общественной лестницы, тонко передается писателем через их речь. Сопоставим речь толстого и тонкого в двух композиционно противостоящих частях рассказа: от начала — до слов «Тонкий вдруг побледнел...» и от этих слов — до конца.

Речь толстого почти не меняется, может быть, становится только менее эмоциональной к концу.

Радость встречи бывших друзей-гимназистов изображается диалогом, насыщенным разговорно-эмоциональной лексикой и фразеологией, обилием восклицательных-вопросительных интонаций:

«—*Порфирий!*— воскликнул толстый, увидев толстого.— Ты ли это? Голубчик мой! Сколько зим, сколько лет!

— *Батюшки!*— изумился тонкий.— *Миша! Друг детства! Откуда ты взялся?»*

Ср. далее в речи тонкого: *Милый мой!.. Вот не ослышался! Вот сюрприз! Ну, да погляди же на меня хорошеко! Такой же красавец, как и был! Такой же душой и щеголь! Ах ты, господи! Ну, что же ты? Богат? Женат? Интимность встречи подчеркнута разговорно-ласкательными обращениями не только к бывшему однокласснику (*Миша*), но и к сыну Нафанаилу («Не бойся, Нафаня!»).*

Толстый говорит, сознавая свое положение, скупой даже, кажется, подчеркнуто небрежно: «— Нет, милый мой, *поднимай повыше...*», «— *Ну, полно!.. Для чего это тон?»*

Важнейшую семантическую роль в речи толстого композиционную в структуре рассказа имеет ключевое слово *дослужиться*. По воле писателя толстый как бы проговаривается о своем главном, а может быть, и единственном интересе в жизни и своей мерке всего остального: «— Ну, как живешь, друг?— спросил толстый, торжественно глядя на друга.— Служишь где? *Дослужился?* Это слово-автохарактеристика — важнейшая оценка мира «толстых» в речевой структуре образа автора. Ср. дальше «Я уже до тайного *дослужился...*» Это слово вместе с тем — важнейшая композиционная веха в молниеносном развитии действия: сравнение служебного положения толстого и тонкого приводит к печальному исходу их как завшуюся сначала радостной встрече.

Метаморфоза речи тонкого — самое яркое художественное воплощение основного противоречия в рассказе важнейшей его мысли о социальной несправедливости и эксплуататорском мире «толстых» и «тонких». Речевой образ тонкого — главный в миниатюре: словесная обрисовка толстого в этом смысле только фон первого. Все сказанное тонким ранее теперь снова, как бы с извинением за недозволенный его чину тон, повторяется, являясь разительный контраст:

Миша, друг детства!

Я, ваше превосходительство...

Очень приятно-с! Друг, можно сказать, детства...

Хо-хо...

Хи-хи-с.

А это моя жена, урожденная Ванценбах... лютеранка.

Это вот, ваше превосходительство... жена Луиза, лютеранка, некоторым образом.

Речь тонкого становится угодливо-покорной, от прежнего обращения на «ты» не остается и следа; оно сменяется официальным титулованием (*Миша*→*ваше превосходительство*), появляется частица *-с*, придающая словам чиновника подобострастный характер (*очень приятно-с, хи-хи-с, что вы-с*), в самом наименовании появляется модальный оттенок неуверенности в себе, выдающий робкие и сильное волнение (*друг детства*→*друг, можно сказать, детства*, т. е. «если мне можно так сказать, *друг*...»; ср. *лютеранка*→*лютеранка, некоторым образом*). Даже сам смех как-то сжался, стал «тонким», как голос китайца (*хо-хо*→*хи-хи-хи*). Непринужденная речь тонкого становится казенно-чиновничьей и угодливо-витиеватой: *Друг, можно сказать, детства и вдруг вышли в такие вельможи-с!.. Милостивое внимание вашего превосходительства... вроде как бы живительной влаги...*

Описание тонкого во второй части рассказа дано в гротескно-гиперболической форме, с нагнетанием контекстуальных синонимов, подчеркивающих его незначительность и ничтожность: «Сам он *съежился, сгорбился, сузился...* Его чемоданы, узлы и картонки *съежились, поморщились...*»

Потрясение коллежского асессора хорошо передается с помощью оксюморонов: «...лицо его *искривилось* во все стороны широчайшей *улыбкой*» (ср. *лицо озарилось улыбкой; лицо искривилось гримасой*); «...на лице у тонкого было написано столько... *почтительной кислоты*, что тайного советника стошнило». Сочетание логически несовместимых слов *почтительный* «выражающий почтение, глубокое уважение» и *кислота* (ср. *кислый* «выражающий неудовольствие, унылый, тоскливый») создает словесный образ *почтительная кислота*, изменяющий значение первого, основного компонента и выступающий здесь как синоним словосочетания *раболепная лъстивость*.

Заключительная фраза «Все трое были приятно ошеломлены» воспринимается уже совсем по-иному, чем фраза в первой части «Оба были приятно ошеломлены». Можно предположить, что сложившаяся ситуация отнюдь не приятна для тонкого и его семьи: «Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захи-

хикал, как китаец: „Хи-хи-хи“. Жена улыбнулась. Нафанаил шаркнул ногой и уронил фуражку. Втрое были приятно ошеломлены».

В речевой структуре рассказа, раскрывающего его идейное содержание, можно обнаружить двойное отношение к судьбе мелкого чиновника. С одной стороны это сочувствие к тонкому, к его нелегкой жизни, вызванное его откровенным признанием: «Жалование плохое ну, да бог с ним! Жена уроки музыки дает, я портсигары приватно из дерева делаю. Отличные портсигары! По рублю за штуку продаю. Если кто берет десять штук и более, тому, понимаешь, уступка. Пробавляем кое-как». Но это вместе с тем и разоблачение пресмыкания тонкого перед толстым «по рефлексу», уничтожающего человеческое достоинство: «Он (толстый.— Л. Н.) отвернулся от тонкого и подал ему на прощанье руку. Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захихикал, как китаец: „Хи-хи-хи“».

Так с помощью различных оценок и речевых характеристик вырисовывается в рассказе гуманистическая позиция писателя.



**Александр
Александрович
БЛОК**
(1880—1921)

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

Лермонтов

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

Принимаю тебя, неудача,
И удача, тебе мой привет!
В заколдованной области плача,
В тайне смеха — позорного нет!

Принимаю бессонные споры,
Утро в завесах темных окна,
Чтоб мои воспаленные взоры
Раздражала, пьянила весна!

Принимаю пустынные веси!
И колодцы земных городов!
Осветленный простор поднебесий
И томления рабских трудов!

И встречаю тебя у порога —
С буйным ветром в змеенных кудрях,

С неразгаданным именем бога
На холодных и сжатых губах...

Перед этой враждующей встречей
Никогда я не брошу щита...
Никогда не откроешь ты плечи...
Но над нами — хмельная мечта!

И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель — я знаю —
Всё равно: принимаю тебя!

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

завес — устар. большая занавеска, закрывающая окно
весь (мн. *вёси*) — устар. село, деревня
колодцы городов — *зд. перен.* замкнутые внутренние дворы
больших домов, напоминающие колодцы
рабий — принадлежащий, свойственный рабу; *рабы (труды)*
зд. подневольные, неизбежные, неблагодарные, нетворческие
змеиный — *зд.* извивающийся, как змея (*змеиные кудри*)

ГРАММАТИКА

Форма родительного падежа у существительного *край* — (*без края*) употребляется теперь редко: ср. современное употребление *без края*. В литературном языке XIX — начала XX в. формы родительного падежа на *-у(-ю)* существительных мужского рода были более употребительными.

○

За всё, за всё тебя благодарю я — эпитафия, данный ко всему циклу стихов Блока «Заклятие огнем и мраком» и особенно тесно связанный с первым стихотворением «О, весна без конца и без краю...», представляет собой пять первых стихов «Благодарности» М. Ю. Лермонтова

Ненавидя, кляня и любя — словесный образ, навеянный Ф. М. Достоевским (ср. слова Мити в «Братьях Карамазовых»: «За многое мы друг друга ненавидели, Катя, но клянусь, клянусь, я тебя и ненавидя любил, а ты меня — нет!»).

□

Говоря о творчестве Александра Александровича Блока, одного из самых значительных поэтов рубежа

веков, Ю. Н. Тынянов писал: «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации... Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу за нею*» [Тынянов, 1977, с. 118, 123]. В самом деле, лирический герой поэта стал одним из самых глубоких и художественно значительных выразителей своей сложной и противоречивой эпохи, и вместе с тем одной из ее важнейших тем. Блок остро воспринимал назревший в России общественный кризис. Он воплотил свои предчувствия в трагическом образе одинокого, гибнущего героя, «человека, ослепшего в ночи». В творчестве поэта противостоят два начала: «и отвращение от жизни, и к ней безумная любовь». Значительное влияние на творчество Блока оказала революция 1905 г.: в его произведениях все заметнее становится переход от отвлеченного символического восприятия жизни к конкретному и остро социальному ее изображению, к реальной жизни. Трагизм и безысходность сменяются жизнеутверждением, открытием светлой перспективы:

О, я хочу безумно жить:
Всё сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

(Ямбы)

Искалеченный «страшный мир» капитализма не поколебал веры поэта в светлые силы и гуманистические начала жизни. Стихотворение «О, весна без конца и без краю...», написанное в 1907 г. и входящее в цикл «Заклятие огнем и мраком», проникнуто оптимизмом, полнотой жизнеощущения и имеет «программный характер и свое обобщенное символическое значение, которое объективно знаменовало наступление нового периода в истории художественного осмысления проблемы личности» [Долгополов, 1980, с. 81].

Блоку были близки поэзия М. Ю. Лермонтова и трагическое обаяние его личности. Эта глубокая связь обнаруживается не только в эпитафиях, реминисценциях, парафразах из Лермонтова, но и в общности идейной направленности творчества поэтов, в сходстве самой манеры изображения действительности и поэтических приемов. Стихотворение «О, весна без конца и без краю...» написано под влиянием лермонтовской «Благо-

дарности», где подводится итог отношений поэта «принявшим» его миром (см. эпиграф). Как известно у Лермонтова благодарность иронически переосмыслена в последних стихах, которые Блок не вводит в эпиграф:

За всё, чем я обманут в жизни был...
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Сходство стихотворений только в самом «ключе» противоречивого изображения, различие — в их смысле. У Лермонтова это «благодарность» не за радости жизни, а за страдания, у Блока — оптимистическое восприятие мира, несмотря на его противоречивость и даже гибельность (см. последнюю строфу).

□

Композиционная структура стихотворения опосредует связь его идеи и речевых средств ее воплощения. Приятие жизни воспринимается конструктивно и взаимодействием лирического «я» и жизни (мира):

Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

Лирический герой обретает доспехи в аллегорически изображаемой «враждующей встрече» с жизнью, утоляющей жажду борьбы (последнее подчеркивается оптимистически звучащими словами «И приветствую звоном щита!»), ведущей к заветной и влекущей мечте. Эта борьба бескомпромиссная, борьба до конца. Сама жизнь предстает воплощенной в женский образ «с буйным ветром в змеиных кудрях»¹:

Перед этой враждующей встречей
Никогда я не брошу щита...
Никогда не откроешь ты плечи...
Но над нами — хмельная мечта!

Сложность и противоречивость мира и жизни изображается целой системой их противопоставленных и взаимоисключающих друг друга сторон, противоположных эмоций их восприятия: неудача — удача, плач — смех,

ненависть — любовь и др. Важную конструктивную роль играют и другие противопоставления, подчеркивающие необъятность времени: бессонные споры (ночь) — утро и пространства: веси — города. Та же мысль усиливается атрибутами весны и мечты («без конца и без краю»).

В стихотворении можно выделить так называемые ключевые слова, опорные точки композиции художественного произведения и его идейного содержания. Здесь таким конструктивным элементом является глагольная форма *принимаю*, которая повторяется пять раз, организуя общий подчеркнутый ритм стихов. Его аналогами — контекстуальными синонимами выступают другие языковые средства: *приветствую, тебе мой привет, чтоб взоры... пьянила весна, встречаю, не брошу щита, кляня и любя* и др. Таким образом, все стихотворение, весь его строй пронизан строевыми лексемами общей семантики «приятие мира». Столь же важно отметить роль тех «ключевых» слов, с помощью которых изображаются противоречия жизни, сложности эпохи, отражаемой в сознании поэта.

Целостность стихотворения, его смысловое и структурное единство организуются восприятием изображаемого мира лирическим героем, человеком своей эпохи, его переживаниями, эмоциями и волевыми импульсами, а также характером и типом речи. Мысли и чувства лирического героя, его нравственная позиция получают преломление и оценку в категории образа автора как высшей «поэтической инстанции», где мозаичные детали синтезируются в единое противоречивое целое: ср. радость борьбы, готовность пойти на бой (*приветствуя звоном щита*), готовность отдать всего себя изнурительной работе (*томление рабских трудов*) и бессилие разгадать жизнь, узнать до конца ее тайны (*с неразгаданным именем бога на холодных и сжатых губах; никогда не откроешь ты плечи*), противоречивое восприятие мира (*ненавидя, кляня и любя*). В идеологической, композиционной и языковой структуре произведения лирическое «я» само является, таким образом, предметом оценки и осмысления.

□

Языковая структура стихотворения «О, весна без конца и без краю...» мотивирована его содержанием и композицией.

¹ Ср. замечание Блока в статье «Народ и интеллигенция» о том, что «можно любить мать, сестру и жену в едином лице родины — России» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 5. С. 321).

Доминирующим изобразительным средством в стихотворении является повтор.

Стихотворение начинается выразительным повтором фразеологизма-определения в постпозиции и препозиции к определяемым словам, который экспрессивно усиливает впечатление безграничности мира как цветущей весны и такой же необъятности человеческой мечты:

*(весна) без конца и без краю
без конца и без краю (мечта)*

Если при этом иметь в виду повторение синонимов в каждом из этих выражений, то повтор значения безличности оказывается четверным: он заостряет на себе внимание и образует эмоциональный зачин стиха подчеркнутый междометием *о*, интонацией восклицания и паузой сопоставления содержания первых двух стихов (*О, весна без конца и без краю — Без конца и без краю мечта!*).

Сквозной повтор глагольной формы *принимаю* (вместе с его аналогами, как отмечалось выше) семантически и структурно организует текст стихотворения как лейтмотив:

Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!

Принимаю тебя, неудача...

Принимаю бессонные споры...

Принимаю пустынные веси!

Всё равно: принимаю тебя!

Жизнь принимается восторженно во всей ее полноте во всех ее самых крайних, полярных проявлениях. Эта мысль художественно воплощается с помощью антонимов:

*Принимаю тебя, неудача,
И удача, тебе мой привет!
В заколдованной области плача,
В тайне смеха — позорного нет!*

Такова же функция контекстуальных антонимов:

*Принимаю бессонные споры,
Утро в завесах темных окна...*

*Принимаю пустынные веси!
И колодцы земных городов!
Осветленный простор поднебесий
И томления рабых трудов!*

т. е. ночные споры и утро, наполненное творческим поиском, пустынные деревни и многоэтажные города, радостный простор светлого неба и вынужденный, подневольный и, может быть, беспросветный труд без «творческого парения».

Сложное и противоречивое отношение к различным явлениям и сторонам жизни, может быть, даже некоторая душевная раздвоенность передается с помощью оксюморона *ненавидя, кляня и любя*. Ср. еще: *И приветствую звоном щита — И смотрю, и вражду измеряю; Перед этой враждующей встречей...* и др.

В. М. Жирмунский [1977, с. 218] называл Блока «по преимуществу, поэтом иносказаний и символов». «Всякий символ, — пишет С. С. Аверинцев, — есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути — на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немыслимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится „прозрачным“; смысл „просвечивает“ сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого „вхождения“ в себя» [Краткая литературная энциклопедия, т. 6, с. 826].

В произведениях поэта создается как бы особая метафорическая речь, своеобразная вторая ступень языка над обычной, первой, т. е. язык символов. Такого в стихотворении изображение жизни — сначала, в первых четырех строфах, обычное, а потом символическое:

*И встречаю тебя у порога —
С буйным ветром в змеиных кудрях,
С неразгаданным именем бога
На холодных и сжатых губах...*

Изображаемое предстает как бы в двойном освещении в двух планах, которые то соединяются, то разъединяются. Обычная жизнь вдруг «проступает» в облике за дочной, не познаваемой до конца женщины — природо-сфинкса («Никогда не откроешь ты плечи...»). Ю. Н. Тынянов считал, что эмоциональная сила образа и раз и заключается в этом «колеблющемся двойном свете».

Общая образно-символическая двуплановость стихотворения основана на развитии и развертывании метафорического ряда. Жизнь представляется *весной* *с краем и без края*: *весна пьянит* воспаленные от бессонных ночей взоры поэта; неразгаданная им тайна жизни осеняется *хмельной мечтой*, в которой есть и возбужденное отчаяние, и безрассудность, и надежда (*весна пьянит* → *хмельная мечта*). Образный строй стихотворения поддержан и другими метафорами-символами («В заколдованной области плача, В тайне смеха позорного нет!»), а также метонимией (*бессонные споры*, т. е. споры неспящих людей) и гиперболой (*без конца и без края* — о весне и мечте).

Необходимо сказать несколько слов об интонации стихов. Их эмоциональность усилена интонацией восклицания, придающей им восторженность и торжественность и создающей декламационный стиль. Важно в этой связи при чтении стихотворения обратить внимание на восклицательные знаки; в сравнительно небольшом стихотворении их 12. Взволнованность и патетика лирической исповеди поэта переданы синтаксическим присоединением однородных членов, эмоционально выделенных в самостоятельные восклицательные предложения:

Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

Принимаю пустынные веси!
И колодцы земных городов!

Обычные фразы как бы разорваны на части, интонационно подчеркнутые (ср. *узнаю, принимаю и приветствую; принимаю веси и колодцы городов* и т. п.).

Важно обратить внимание и на различные семантико-интонационные функции знака тире. Это и выражение значения сопоставления в первой строфе (см. выше), и передача интонации пояснения, раскрытия дальнейшего содержания (*И встречаю тебя у порога — // С*

буйным ветром в змеиных кудрях...), и выделение ремы (*Но над нами — хмельная мечта!*). В последней строфе с помощью тире выделяется вводное предложение, выражающее модальность уверенности; двоеточие в последнем стихе создает эмоциональную задержку, подчеркивающую семантическую значимость заключительных слов (приятие жизни, несмотря на ее сложную противоречивость):

За мученья, за гибель — я знаю —
Всё равно: принимаю тебя!

Стихотворение звучит ритмически широко, размеренно и свободно. Оно написано трехстопным анапестом с чередующимися женскими и мужскими рифмами.

В голодной и больной неволе
И день не в день, и год не в год.
Когда же всколосится поле,
Вздохнет униженный народ?

Что лето, шелестят во мраке,
То выпрямляясь, то клонясь
Всю ночь под тайным ветром, злаки:
Пора цветенья началась.

Народ — венец земного цвета,
Краса и радость всем цветам:
Не миновать господня лета
Благоприятного — и нам.

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

всколоситься — вырасти, дав колосья (о злаках — хлебных и луговых)

вздохнуть — зд. почувствовать себя свободным

цвет — зд., по-видимому, слияние двух значений: собирательного 'цветы' и процессуального 'цветение'

и день не в день, и год не в год: в этом фразеологизированном выражении, построенном по модели *что-то не в(о) что-то*, как бы отрицается значение существительных (такой день — это не день, такой год — не год), и все выражение принимает значение 'что-то ненастоящее, тягостное, тяжелое, беспросветное, напрасное'

ГРАММАТИКА

Временной союз *что* является устаревшим для современной словоупотребления. Он присоединяет к главному предложению придаточное времени, действие которого происходит одновременно с действием главного предложения, и близок по значению союзу *как* только: *Что лето...* — как только приходит лето, каждым летом.

○

Господне лето благоприятное — выражение, взятое из евангелия от Луки: «Лето господне благоприятно» (IV, 19).

□

Стихотворение «В голодной и больной неволе...» написано в 1908 г. (окончательный текст — 1914 г. и входит в поэтический цикл «Ямбы». Оно представляет собой образец гражданской лирики Блока, продолжающей лучшие традиции русской поэзии прошлого. В нем ощутима связь с революционной лирикой Н. А. Некрасова.

Ср. у Некрасова:

Душно! без счастья и воли
Ночь бесконечно длинна.
Буря бы грянула, что ли?
Чаша с краями полна!

У Блока:

Когда же всколосится поле,
Вздохнет униженный народ?

Ср. тему бесконечно долго тянущейся ночи: *...шелестя во мраке, // То выпрямляясь, то клонясь // Всю ночь под тайным ветром, злаки...*

Главная тема стихотворения — глубокая вера в народ — «венец земного цвета», и предчувствие революции — «благоприятного лета». Спустя десятилетие, в статье «Интеллигенция и революция» Блок так писал: «В том потоке мыслей и предчувствий, который захватил меня десять лет назад, было смешанное чувство России: тоска, ужас, покаяние, надежда... Все это продолжалось немного лет; но немногие годы легли на плечи как долгая, бессонная, наполненная призраками ночь.

Дело художника, обязанность художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит „разорванный ветром воздух“.

Что же задумано?

Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью»².

Такое преобразование жизни и нравственности могла дать только революция.

□

Композиция стихотворения «В голодной и больной неволе...» строится на взаимодействии, развитии и слиянии двух основных образов, раскрывающих его идею: это готовое всколосится поле и униженный народ, жаждущий свободы.

Первая строфа — мучительный вопрос о будущем, о судьбе народа, томящегося в «голодной и больной неволе». В изображении униженного народа неожиданно и казалось бы совсем немотивированно, диссонансно вторгается другой образ — поля. Это композиционно-стилистический прием катахрезы — сочетания противоречивых, но не контрастных по природе выражений: ср. *Когда же вздохнет (свободно) народ и всколосится поле?* Он характерен для Блока: «Впечатление катахрезы возникает... когда поэт вводит метафорический ряд в последовательное развитие реального ряда совершенно неожиданно и неподготовленно, без всякого логического оправдания и явственной связи» [Жирмунский, 1977, с. 214]. Обычный и метафорический образы здесь сближаются.

Их развитие дано во второй строфе, где иносказательное и прямое изображения слиты: шелест злаков, гнущихся под тайным ветром и возвещающих начало цветения, колошения, в то же время символизирует начинающиеся социальные перемены в жизни, их пока еще скрытую подготовку.

В последней строфе выражена уверенность в победе народа в предстоящей революционной борьбе за свободу. Аллегория снимается сопоставлением образов, раскрывающим высшую ценность народа на земле:

Народ — венец земного цвета,
Краса и радость всем цветам...

² Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 6. С. 9, 12 (слова «разорванный ветром воздух» — из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души», т. I, гл. XI).

Логика развития образной мысли отражает социальную и нравственную позицию лирического героя, гуманизм и народность.

□

Символическое изображение, как мы видели, достигается путем соотнесения, слияния и сопоставления двух планов — обычного и метафорического, иносказательного. Это проявляется прежде всего в широком использовании лексики в метафорическом употреблении, создающем глубинный смысл: вопрос «Когда же всколосится поле?..» так же революционно символически, как и некрасовский стих «Буря бы грянула, что ли». Префикс *вс-* придает глаголу *всколотся* значение интенсивного, неожиданно начинающегося и доводимого до результата действия. Эта метафора получает развитие во второй строфе: *злаки шелестят, то выпрямляясь, клонясь под таинным ветром* — иносказательное обозначение несогласия с существующей действительностью какой-то тайной подготовки восстания; *пора цветенья* — его предшественница. В третьей строфе одно из ключевых слов — существительное *народ* обретает метафорический предикат того же семантического ряда — *венец земного цвета, краса и радость всем цветам*. В пределах текста стихотворения как замкнутой эстетической системы — наивысшая оценка, самая высокая ценность (ср. переносное значение слова *венец* — 'последняя, высшая ступень, завершение, верх чего-либо'). Благополучие и свобода народа знаменуются также метафорически евангельским изречением *господне лето благоприятно*. Так нюансы в метафорической «ткани» стихов, изображающей природу, символически передают содержание глубинного плана — размышления поэта о судьбе своего народа, о его будущем.

Необходимо отметить, что метафоричность выражения воспринимается только на фоне других, неметафорических языковых средств. Восприятие образности неоднородным образом связано с ее проецированием на весь текст, и в этом его творческий, эстетически воздействующий на читателя эффект: ср. «Когда же всколосится поле, Вздохнет униженный народ?» ↔ «Пора цветенья началась» ↔ «Народ — венец земного цвета».

Пейзаж и сопровождающие его изображение грустные размышления лирического героя имеют в первых двух строфах мрачную окраску: метонимическое употре-

бление в голодной и больной неволе передает не только голод и страдание народа, но и их «разлитость» в самой природе. Мрачные тона характеризуют и вторую строфу: *во мраке, всю ночь*; лишь в последнем стихе — переход к цветущему, светлому миру, к оптимистическому настроению: «Пора цветенья началась». В третьей строфе темные, мрачные краски сменяются радостной яркой цветовой гаммой: «Народ — венец земного цвета, // Краса и радость всем цветам».

Торжественному звучанию стихотворения во многом способствует книжно-поэтический состав его лексики (*всколотся, (во) мраке, клонясь, венец, краса, господне лето* и др.); его народный колорит оттенен разговорной фразеологией (*и день не в день, и год не в год*) и эллиптическим придаточным предложением с временным значением («Что лето, шелестят во мраке... злаки»).

Неизбежность предстоящих перемен подчеркнута употреблением заключительного инфинитивного предложения с отрицанием, обозначающего уверенность в достижении цели:

Не миновать господня лета
Благоприятного — и нам.

Тире, сигнализирующее об эмоционально-интонационной задержке речи, подчеркивает смысловую значимость предельно широкой по значению местоименной формы с предшествующей ей усилительной частицей: — *и нам*, т. е. всем, к кому обращается лирический герой, всем, кто ему сочувствует.

Интересные результаты дают наблюдения над ритмом стихов, понимаемом как отклонение от метра, в данном случае — ямба:

| ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪

Ритмически подчеркнутыми своим отступлением от ритма оказываются наиболее важные семантически «ключевые» слова: *униженный (народ)* (∪ — ∪ ∪), *всколотся (поле)* (∪ ∪ — ∪), *не миновать* (∪ ∪ ∪ —), *благоприятного (лета)* (∪ ∪ ∪ — ∪ ∪) и др. Пропуск ударения в стопе приводит к ускорению их произнесения, к усилению логического ударения в последующих слогах, к эстетически воспринимаемому «сбиву» метра как «напевности души поэта».



**Максим
ГОРЬКИЙ**
(1868—1936)

ПЕСНЯ О БУРЕВЕСТНИКЕ

Над седой равниной моря ветер тучи собирает. Между тучами и морем гордо реет Буревестник, черной молнии подобный.

То крылом волны касаясь, то стрелой взмывая к чам, он кричит, и — тучи слышат радость в смелом крике птицы.

В этом крике — жажда бури! Силу гнева, пламя страсти и уверенность в победе слышат тучи в этом крике.

Чайки стонут перед бурей, — стонут, мечутся над морем и на дно его готовы спрятать ужас свой пред бурей.

И гагары тоже стонут, — им, гагарам, недоступно наслаждение битвой жизни: гром ударов их пугает.

Глупый пингвин робко прячет тело жирное в утесах. Только гордый Буревестник реет смело и свободно над седым от пены морем!

Всё мрачней и ниже тучи опускаются над морем, поют, и рвутся волны к высоте навстречу грому.

Гром грохочет. В пене гнева стонут волны, с ветром споря. Вот охватывает ветер стаи волн объятьем крепким и бросает их с размаху в дикой злобе на утесы, разбивая в пыль и брызги изумрудные громады.

Буревестник с криком реет, черной молнии подобный как стрела пронзает тучи, пену волн крылом срывает.

Вот он носится как демон, — гордый, черный демон бури, — и смеется, и рыдает... Он над тучами смеется, он от радости рыдает!

В гнѳе грома, — чуткий демон, — он давно усталость слышит, он уверен, что не скроют тучи солнца, — нет, не скроют!

Ветер воеет... Гром грохочет...

Синим пламенем пылают стаи туч над бездной моря. Море ловит стрелы молний и в своей пучине гасит. Точно огненные змеи, вьются в море, исчезая, отраженья этих молний.

— Буря! Скоро грянет буря!

Это смелый Буревестник гордо реет между молний над ревушим гневно морем; то кричит пророк победы:

— Пусть сильнее грянет буря!..

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

буревестник — крупная морская птица с длинными, узкими и острыми крыльями

взмывать — высоко взлетать

чайка — водоплавающая птица

гагара — крупная северная водоплавающая птица с густым оперением, передвигающаяся по суше ползком

пингвин — крупная морская полярная птица с недоразвитыми крыльями, приспособленными для плавания

реять — парить, плавно летать

изумрудный — цвет изумруда, драгоценного прозрачного ярко-зеленого камня

демон — в греческой мифологии — добрый или злой дух, оказывающий влияние на судьбу человека, в христианской мифологии — злой дух, дьявол; *демон бури, гордый, чуткий демон* — *зд.* существо, наде-

ленное сверхъестественной силой и властвующее над природой

пророк — в религиозно-мистических представлениях — истолкователь воли бога, предсказатель будущего; *пророк победы* — *зд.* предсказатель будущей победы

УДАРЕНИЕ

В слове *пингвин* в соответствии со стихотворным размером «Песни...» (см. ниже) ударение падает на первый слог (*пінгвин*), а не на второй, что приводит к отклонению от существующей нормы — *пингвін*.

□

В марте 1901 г. Максим Горький написал «Весенние мелодии», где царская Россия изображалась в виде «пернатого царства». Аллегория была слишком очевидной: здесь были и действительный статский снегирь, и надворный воробей-либерал, а в вороне нетрудно было узнать

охранника-черносотенца. В предчувствии весны можно было угадать революционную ситуацию того времени. Цензура запретила печатать «Весенние мелодии», да, однако, — очевидно, по недосмотру — разрешение публикации заключительной части, где после слов «В углу сада, на ветвях старой липы сидит стайка чижиков, и один из них вдохновенно поет товарищам где-то слышанную им песню о Буревестнике» был дан текст этой песни. Так весной 1901 г. в четвертой книге журнала «Жизнь» появилась знаменитая «Песня о Буревестнике».

«Песня о Буревестнике» относится к числу ранних романтических произведений писателя. Горький подчёркивал, что в литературном произведении необходима не только критика существующей действительности, но и наличие положительного, утверждающего начала. По-этому он находит яркое художественное воплощение «Песне о Буревестнике», его идейно-эстетическом содержании, композиции, образах и языке.

«Песня о Буревестнике», отражая предреволюционный подъем в стране, приобрела характер революционного воззвания. Художественные образы «Песни» неоднократно использовались В. И. Лениным. В 1906 г. в статье «Перед бурей» он писал: «Мы стоим, по всем признакам, накануне великой борьбы. Все силы должны быть направлены на то, чтобы сделать ее единовременной, сосредоточенной, полной того же героизма масс, которым ознаменованы все великие этапы великой русской революции. Пусть либералы трусливо кивают на эту грядущую борьбу исключительно для того, чтобы погрозить правительству, пусть эти ограниченные мешают всю силу „ума и чувств“ вкладывают в ожидание новых выборов, — пролетариат готовится к борьбе, дружно и бодро идет навстречу буре, рвется в самую гущу битвы. Довольно с нас гегемонии трусливых кадетов, этих „глупых пингвинов“, что „робко прячут тело жирное в утробах“».

„Пусть сильнее грянет буря!“»¹

□

Одна из главных мыслей «Песни о Буревестнике» — художественное воплощение приближающейся революции.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 337—338.

ции, символически изображаемой в виде нарастания бури.

Это нарастание отчетливо выступает при сопоставлении трех частей «Песни...», условно выделяемых в ее композиции:

I. Предзнаменование бури.

Гордый полет Буревестника над морем.

Смелый крик Буревестника: жажда бури и уверенность в победе.

Обыватели «пернатого царства».

Антитеза: чайки, гагары, пингвин — Буревестник.

II. Начало бури. Борьба стихий.

Борьба Буревестника, «демона бури», с «усталой» стихией.

Вера в светлое будущее. Антитеза: тучи — солнце.

III. Нарастание бури.

Призыв к очистительной буре — революции.

Композиция «Песни...» реализуется в виде системы образов, художественно воплощенных в языке произведения.

□

Мятежный Буревестник изображен Горьким монументально, символически, резкими штрихами. Сравнение *Буревестник, черной молнии подобный* (сходство длинных, узких и острых крыльев птицы и очертаний молнии) вместе с предшествующим предложением ярко подчеркивает основную мысль I части — приближение бури, подобно тому как молния предшествует удару грома. Динамично и «объемно» изображен полет Буревестника: *то крылом волны касаясь, то стрелой взмывая к тучам*; ср. также резонанс его призывного крика — *тучи слышат радость в смелом крике птицы*. Большинство эпитетов, наречных определений, сравнений и метафор, изображающих Буревестника, имеют стилистически приподнятый характер: *гордый Буревестник; гордый, черный демон бури* (ср. *черной молнии подобный*); *чуткий демон; смелый крик; пламя страсти; гордо реет, реет смело и свободно; черной молнии подобный; как демон; как стрела пронзает тучи* и др.

Антитеза первой части «Песни...» — образ Буревестника с одной стороны, и образы чаек, гагар и пингвина, с другой, — основана не только на семантическом (*гордо реет Буревестник — чайки стонут, готовы спрятать ужас свой пред бурей, гагары тоже стонут, пингвин робко*

прячет тело), но и на стилистическом противопоставлении слов (ср. употребление не только нейтральных, но «сниженных» слов при описании птиц-обывателей: *глупый пингвин, тело жирное* и др.).

Характерной особенностью «Песни о Буревестнике» является одушевление Буревестника и одушевление природы. Буревестник смеется, рыдает, в его крике слышна гнева, пламя страсти и уверенность в победе, ср. аналогичное изображение других птиц; тучи слышат, волны пены гнева стонут, с ветром споря, (ветер) бросает волны в дикой злобе на утесы и т. п. Конечно, в этом нельзя не видеть определенной доли романтизму, ср. «Моршепталося по-прежнему с берегом...» («Макар Чудра») «Море — смеялось» («Мальва») и т. п., но здесь дело не только и не столько в этом. Именно благодаря этим приемам «Песня...» могла восприниматься конкретно наполняясь вполне определенным социальным содержанием как иносказательное изображение русского общества и обстановки в России накануне 1905 г.

Образ Буревестника знаменовал собой революционные силы, прежде всего пролетариат.

Одна из важных художественных особенностей «Песни о Буревестнике» — изображение нарастания бури. Это достигается с помощью расположения слов по возрастающей степени проявления признака действия, свойства характеризующего предмет, явление. В этом отношении любопытно сравнить описание одних и тех же явлений в различных частях «Песни...»: море, волны — *над седой равниной моря* (I), *и поют, и рвутся волны, стонут волны* (II), *над ревушим гневно морем* (III); ветер — *ветер тучи собирает* (I), *охватывает ветер стаи волн..., бросает их... на утесы* (II), *ветер воет* (III); гром — *гром удара* (I), *в гневе грома* (II), *гром грохочет* (II, III); Буревестник — *гордо реет, реет смело и свободно* (I), *носит как демон* (II) и т. п. Во II и III частях песни наблюдается взаимодействие, борьбу и противопоставление, антитеза стихий: *не скроют тучи солнца, — нет, не скроют*, что делает изображение бури очень динамичным.

Приближение бури подчеркнуто цветовыми метафорами: *над седой равниной моря; над седым от пены морем* (I); *все мрачней и ниже тучи опускаются над морем изумрудные громады* (II); *синим пламенем пылают стаи туч* (II) (переход от светлых тонов к темным).

Существенная роль принадлежит разнообразным повторам — виду языковой экспрессии, одному из приемов сосредоточения внимания на изображаемом, подчеркивая

ния его важности: *гордо реет, гордый Буревестник, гордый демон бури; чайки стонут перед бурей, стонут, мечутся, и гагары тоже стонут; и смеется, и рыдает, он над тучами смеется, он от радости рыдает; черной молнии подобный, ср. черный демон бури; Буря! Скоро грянет буря!; Пусть сильнее грянет буря!..* и мн. др.

А. М. Пешковский [1927, с. 153, 157] отмечал, что художественность прозы неразрывно связана с ее ритмичностью, что хорошая проза во много раз ритмичнее плохих стихов. Всякая речь по своей природе состоит из почти равных долей — тактов. Если же ее произносить подчеркнуто ритмически, то эти доли становятся равными, совпадая со стихотворными тактами — стопами.

«Песня о Буревестнике» — образец «орнаментальной», ритмической прозы, насыщенной богатой образностью. Она написана нерифмованным стихом — четырехстопным хореем с широким использованием средств эвфонии, благозвучия. Это придает «Песне...» выразительную ритмичность и музыкальность:

Над седой равниной моря
ветер тучи собирает.
Между тучами и морем
гордо реет Буревестник,
черной молнии подобный.

Уже в самом начале «Песни...», например, обращает на себя внимание частое повторение звука [р] (9 раз). Это, по-видимому, не случайно. Сходные явления встречаем в других местах этого произведения. По наблюдениям Л. П. Якубинского [1919, с. 53], в отличие от практического языка, где звуки не имеют самостоятельной ценности, в языке поэтическом «скопление плавных замедляет темп речи, нарушает ее автоматизм, привлекает внимание к звукам» (разрядка наша. — Л. Н.). Это может стать и «источником известных эмоций».

Аллитерация (повторение согласных звуков) может делать то или иное выражение экспрессивным, эмоциональным: «Буря! Скоро грянет буря!», «стонут волны, с ветром споря», «Море ловит стрелы молний...»

В основе «звучных» фраз, как правило, лежит повторение опорных звуков, например: *разбивая в пыль и брызги изумрудные громады* [р(з)б — бр(з) — (з)мр(д) — рм(д)] и т. п.



**Владимир
Владимирович
МАЯКОВСКИЙ**
(1893—1930)

ХОРОШО!
(отрывок)

Дул,
как всегда,
 октябрь
 ветра́ми,
как дуют
 при капитализме.
За Троицкий
 дули
 авто и трамы,
обычные
 рельсы
 вызмеив.
Под мостом
 Нева-река.
По Неве
 плывут кронштадтцы...
От винтовок говорка
скоро
 Зимнему шататься.
В бешеном автомобиле,
 покрышки сбивши,
тихий,
 вроде
 упакованной трубы,

за Гатчину,
 забившись,
 улепетывал бывший —
«В рог,
 в бараний!
 Взбунтовавшиеся рабы!..»

Видят
 редких звезд глаза,
окружая
 Зимний
 в кольца,
по Мильонной
 из казарм
надвигаются кексгольмцы.
А в Смольном,
 в думах
 о битве и войске,
Ильич
 гримированный
 мечет шажки,
да перед картой
 Антонов с Подвойским
втыкают
 в места атак
 флажки.

Лучше
 власть
 добром оставь,
никуда
 тебе
 не деться!
Ото всех
 идут
 застав
к Зимнему
 красногвардейцы.
Отряды рабочих,
 матросов,
 голи —
дошли,
 штыком домерцав,
как будто
 руки
 сошлись на горле,
холёном
 горле
 дворца.

Две тени встало.
Огромных и шатких.
Сдвинулись.
Лоб о лоб.
И двор
дворцовый
стиснул
торс
толп.
Качались
две
огромных тени
от ветра
и пуль скоростей,—
да пулеметы,
будто
хрустенье
ломаемых костей.
Серчают стоящие павловцы.
«В политику...
начали...
бáловаться...
Куда
против нас
бочкаревским дурам?!
Приказывали б
на штурм».
Но тень
боролась,
спутав лапы,—
и лап
никто
не разнимал и не рвал.
Не выдержав
молчания,
сдавался слабый —
уходил
от испуга,
от нерва.
Первым,
боязнью одолен,
снялся
бабий батальон.
Ушли с батарей
к одиннадцати

михайловцы или константиновцы...
А Кéренский —
спрятался,
попробуй,
вымань его!
Задумывалась
казачья башка.
И
редели
защитники Зимнего,
как зубья
у гребешка.
И долго
длилось
это молчанье,
молчанье надежд
и молчанье отчаянья.
А в Зимнем,
в мягких мебелих
с бронзовыми выкрутами,
сидят
министры
в меди блях,
и пахнет
гладко выбритыми.
На них не глядят
и их не слушают —
они
у штыков в лесу.
Они
упадут
переспевшей грушею,
как только
их
потрясут.
Голос — редок.
Шепотом,
знаками.
— Кéренский где-то? —
— Он?
За казаками.—
И снова молча.
И только
пóд вечер:
— Где Прокопович?
— Нет Прокоповича.—

А из-за Николаевского
чугунного моста,
как смерть,
 глядит
 неласковая
Аврорьих
 башен
 сталь.
И вот
 высоко
 над воротником
поднялось
 лицо Коновалова.
Шум,
 который
 тек родником,
теперь
 прибоем наваливал.
Кто длинный такой?..
 Дотянуться смог!
По каждому
 из стекол
 удары палки.
Это —
 из трехдюймовок
шарахнули
 форты Петропавловки.
А поверху
 город
 как будто взорван:
бабахнула
 шестидюймовка Авророва.
И вот
 еще
 не успела она
рассыпаться,
 гулка и грозна,—
над Петропавловской
 взвѣлся
 фонарь,
восстанья
 условный знак.
— Долой!
 На приступ!
 Вперед!
 На приступ!—

Ворвались.
 На ковры!
 Под раззолоченный кров!
Каждой лестницы
 каждый выступ
брали,
 перешагивая
 через юнкеров.
Как будто
 водою
 комнаты пѳлня,
текли,
 сливались
 над каждой потерей,
и схватки
 вспыхивали
 жарче полдня
за каждым диваном,
 у каждой портьеры.
По этой
 анфиладе,
 приветствиями ѳранной
монархам,
 несущим
 короны-клады,—
бархатными залами,
 раскатистыми коридорами
гремели,
 бились
 сапоги и приклады.
Какой-то
 смущенный
 сукин сын,
а над ним
 путиловец —
 нежней папаши:
«Ты,
 парнишка,
 выкладывай
 ворованные часы —
часы
 теперича
 наши!»
Топот рос
 и тех
 тринадцать

сгреб,
забил,
зашиб,
затыркал.
Забились
под галстук —
за что им приняться?—
Как будто
топор
навис над затылком.
За двести шагов...
за тридцать...
за двадцать...
Вбегают
юнкер:
«Драться глупо!»
Тринадцать визгов:
— Сдаваться!
Сдаваться!—
А в двери —
бушлаты,
шинели,
тулупы...
И в эту
тишину
раскатившийся всласть
бас,
окрепший
над ряями рея:
«Которые тут временные?»
Слазы!
Кончилось ваше время».
И один
из ворвавшихся,
пенснишки тронув,
объявил,
как об чем-то простом
и несложном:
«Я, председатель реввоенкомитета
Антонов,
Временное
правительство
объявляю низложенным».
А в Смольном
толпа,
растопырив груди,

покрывала
песней
фэйерверк сведений.
Впервые
вместо:
— и это будет...—
пели:
— и это есть
наш последний...—
До рассвета
осталось
не больше аршина,—
руки
лучей
с востока взмолены.
Товарищ Подвойский
сел в машину,
сказал устало:
«Кончено...
в Смольный».
Умолк пулемет.
Угодил толков.
Умолкнул
пуль
звонящий улей.
Горели,
как звезды,
границы штыков,
бледнели
звезды небес
в карауле.
Дул,
как всегда,
октябрь
ветрами.
Рельсы
по мосту вызмеив,
гонку
свою
продолжали трамы
уже —
при социализме.

КОММЕНТАРИИ

ЛЕКСИКА

дуть — *зд.* быстро ехать, мчаться (*За Троицкий дули авто и трам-автo* — *разг.* автомобиль)
трам — *устар.* сокращенное название трамвая
вызменв — как бы изогнув змеей рельсы (авторский неологизм)
улепётывать — *прост.* поспешно убежать, удирать
в рог, в бараний (обычно: *согнуть (скрутить) в бараний рог*), заставить, принудить быть покорным, смирить; *зд.* как выражение бессильной злобы Керенского, главы Временного правительства
мечет шажки — словесный образ Маяковского, образно передающий быстроту, энергичную походку В. И. Ленина
добрoм — *разг.* по доброй воле, без принуждения
застава — место въезда в город; *ото всех идут застав* — *зд.* всех концов города
голь — *устар.* беднота
домерцав — *зд.* как экспрессивный контекстуальный синоним *дойти* (шли, мерца штыками — «дошли, штыком домерцав»); *мца́ть* — слабо блестя, отражая свет
хóлений (доп. *холёный*) — ухоженный
торс — туловище человека
серча́ть — *прост.* сердиться
ба́ловаться (в политику) — *разг.* заниматься чем-либо (политикой) обычно несерьезно, обращая в забаву серьезное (см. также синтаксис и ударение)
сня́ться — тронуться с места
вы́манить — *зд.* заставить выйти
бро́зовые вы́круты — украшения мебели причудливой формы (неологизм Маяковского); ср. *выкрутасы* — затейливые линии, движущиеся
трёхдюймовка, шестидюймовка — *устар. разг.* артиллерийское орудие калибром в три дюйма, шесть дюймов (дюйм — мера длины около 25 мм)
шара́хнуть — *прост. зд.* неожиданно выстрелить
фор́т — отдельное укрепление в системе крепостных сооружений
баба́хнуть — *разг.* выстрелить, издавая сильный звук (звукоподражательное слово)
рассыпа́ться — *зд.* затихать, издавая прерывистые звуки (о выстреле)
фона́рь — *зд.* сигнальная ракета
по́лнить — *книж. устар.* наполнять
анфила́да — длинный сквозной ряд комнат, у которых двери расположены по одной оси
бра́нный — оглашаемый, наполняемый криками (авторский неологизм с резко отрицательным оценочным значением — форма страдательного причастия прошедшего времени от глагола *ора́ть*)
су́кин сын — *прост. бран.* негодяй
выкла́дывать — *прост.* выкладывать (см. также грамматику)
тепе́рича — *прост.* теперь
заты́ркать — *прост.* затолкать, смять
рей (рёя) — круглый брус, горизонтально прикрепленный к середине к мачте, для крепления парусов и подъема сигналов
ре́ять — *зд.* стремительно проноситься, раскатываться, громко звучать (о голосе)
сла́зить — *прост.* слезать. *Слазь!* — требование передать власть революционному народу (ср. *сойти с престола*)

пенсийшки — *уменьш. к пенснэ* — очки, которые держатся при помощи пружинки на переносице
растопы́рив груди (петь) — свободно, набирая воздух полной грудью (петь): авторская образная трансформация фразеологизма *растопы́рив руки (ноги)*
арши́н — *зд. перен.* очень мало (*аршин* — старая русская мера длины, равная 0,711 м)
взмóлены (авторский неологизм) — подняты вверх как при молитве

ГРАММАТИКА

Отметим необычную и очень выразительную форму родительного падежа единственного числа *от нерва́* с ударением на окончании вместо ожидаемой формы множественного числа *от нерво́в*.

Формы множественного числа у слова *мебель* являются устаревшими (*в мягких мебельях*) и как бы подчеркивают устарелость, ненужность самого старого мира и министров Временного правительства.

Обращает на себя внимание «неграмматичность» образования страдательных причастий: *по бра́нкой анфиладе, руки лучей... в змóлены* и в силу этого их особая экспрессивность (ср. обычное образование подобных форм: *адресовать письмо — адресованное письмо*).

Аврорий, Авророва — необычные формы прилагательных, образованные от собственного имени *Аврора* (см.). Г. О. Винокур подчеркивал особое положение притяжательных прилагательных в системе языковых средств Маяковского: «Яркая их особенность состоит в том, что они представляют собой у Маяковского результат образной персонификации вещей...» [1943, с. 44]. Так как притяжательные прилагательные с суффиксами *-ов (-ев)*, *-ий (-ья, -ье)* образуются от одушевленных существительных (*отцова сестра, рыбацкий баркас, лисий хвост*), возникает образное восприятие крейсера «Аврора», залп которого возвестил начало новой эры человечества, как одушевленного предмета, живого участника революционного восстания.

УДАРЕНИЕ

Необходимо обратить внимание на иногда необычное ударение некоторых слов, выдвинутых на позиции рифмы: *ветра́ми* (ср. *трамы*), *прост. ба́ловаться* (ср. *па́вловцы*), *от нерва́* (ср. *не рва́л*), *в мебельях* (ср. *блях*), энклитика *по́д вечер* (ср. *нет Проко́повича*), *бра́нной* (ср. *коридóрами*) и др. Ср. также *фе́йерверк* вместо обычного ударения *фейерве́рк*.

○

Тро́ицкий (теперь Кировский), **Никола́евский** (теперь лейтенанта Шмидта) — мосты через Неву вблизи Зимнего дворца, в котором укрылось Временное правительство

кроншта́дтцы — отряды матросов, прибывшие на боевых кораблях из Кронштадта для участия в революции

Зи́мний дворе́ц — резиденция русских императоров в Петербурге, с июля 1917 г. — резиденция Временного правительства. В 1917 г. в ночь с 25 на 26 октября (7—8 ноября по новому стилю) был взят приступом революционными рабочими, солдатами и матросами. Позднее здание дворца передано Эрмитажу

Га́тчина — город под Петроградом (Ленинградом)

бывши́й — речь идет о верховном главнокомандующем Временного правительства Керенском, который бежал из Петрограда в Гатчину, а за-

тем в Псков, чтобы собрать войска для наступления на революцион Петроград

Мильонная — улица, прилегающая к Зимнему дворцу (ныне ул. Халтурина)

кексгольмцы — солдаты Кексгольмского полка, выступившего стороне революции

Смольный — институт благородных девиц, в дни Октябрьского вооруженного восстания здание Смольного было штабом революционных сил

Ильич загримированный мечет шажки — 24 октября (6 ноября) 1917 г. В. И. Ленин, переодетый и загримированный, прибыл в Смольный руководству вооруженным восстанием

Антонов-Овсёненко В. А., Подвойский Н. И. — члены Военно-революционного комитета Петроградского совета, принимавшие активное участие во взятии Зимнего дворца и аресте Временного правительства

красногвардейцы — бойцы Красной гвардии — вооруженных отрядов рабочих, основной ударной силы Октябрьской революции

павловцы — солдаты Павловского пехотного полка, принимавшие участие в штурме Зимнего дворца

бочкарёвские дуры (бабий батальон) — контрреволюционный женский батальон; *Бочкарёва* — одна из организаторов «женских батальонов смерти»

михайловцы, константиновцы — юнкера (см. ниже) Михайловского и Константиновского артиллерийских училищ, поставленные Временным правительством на защиту Зимнего дворца

Кёренский — см. *бывший*

Прокопович, Коновалов — министры Временного правительства «Аврора» (*Аврорых башен сталь; шестидюймовка Авророва*) — крейсер, давший вечером 25 октября (7 ноября) 1917 г. холостой выстрелом из орудия сигнал к штурму Зимнего дворца

Петропавловка — Петропавловская крепость, расположенная против Зимнего дворца, на другом берегу Невы; политическая тюрьма особо жесткого режима

юнкер — в царской России: воспитанник военного училища, готовящего офицеров

путыловец — рабочий Путиловского завода (теперь — Кировский завод)

тринадцать — речь идет о министрах Временного правительства на последнем заседании их было тринадцать

...это будет (это есть наш) последний... — слова из «Интернационала», международного пролетарского гимна, партийного гимна русской революционной социал-демократии (с 1906 г.), КПР (с 1944 г.) и других коммунистических и рабочих партий. Написан в 1887 г. французским поэтом-коммунистом Э. Потье (музыка П. Дежера) и переведен в начале нашего века на русский язык. После победы Великой Октябрьской социалистической революции пролетарские массы внесли в текст «Интернационала» поправку: вместо «Это будет последний // И решительный бой» — слова «Это есть наш последний // И решительный бой».

□

Владимир Владимирович Маяковский считал поэму «Хорошо!», написанную в 1927 г. к 10-летию Великой Октябрьской социалистической революции, «программно-

вещью». Она ярко отражает его гражданское и поэтическое кредо.

Преодолевая трудности, молодое Советское государство вопреки скороспелым прогнозам внешних и внутренних врагов, не веривших в возможность построения в СССР социализма, развивалось стремительными темпами. Оно готовилось достойно встретить свой десятилетний юбилей. Своей Октябрьской поэмой встречал его Маяковский.

Поэма «Хорошо!» проникнута историческим оптимизмом, пафосом созидания новой жизни, ясной перспективой. В яркой художественной форме поэт осмысливает величие пути, пройденного страной за десятилетие. Это был трудный и победный путь. Успехи, достигнутые советским народом, по убеждению Маяковского, — только начало большого пути первого социалистического государства — «земли молодости» и «весны человечества». Вся поэма исполнена горячим чувством любви к Родине, советским патриотизмом:

Я
землю
эту
люблю.
Можно
забыть,
где и когда
пузы растил
и зобы,
но землю,
с которой
вдвоем голодал,—
нельзя
никогда
забыть!

Каждая часть поэмы посвящена определенному историческому событию. В шестой главе художественно воссоздается динамичная картина Октябрьского вооруженного восстания: революционные рабочие и солдаты, окружающие Зимний дворец, штаб восстания в Смольном во главе с В. И. Лениным, штурм Зимнего — последнего оплота контрреволюционного Временного правительства, замешательство в стане врага и арест тринадцати министров-капиталистов, ликование победившего народа.

□

Изображение Октябрьского вооруженного восстания — одна из самых впечатляющих глав поэмы. Это достигается благодаря целому ряду композиционных приемов.

Важную роль в структуре этой главы играет своеобразный повтор-обрамление. В начале главы:

Дул,
как всегда,
 октябрь
 ветра́ми,
как дуют
 при капитализме.
За Троицкий
 дули
 авто и трамы,
обычные
 рельсы
 вызмейв.

Пейзаж имеет здесь социально-политическую окраску (как дуют при капитализме). Этот второй план получает переключку в конце главы, подчеркивая важность свершившегося:

Дул,
как всегда,
 октябрь
 ветра́ми.
Рельсы
 по мосту вызмейв,
гонку
 свою
 продолжали трамы
уже —
 при социализме.

Динамично развертывающиеся события как бы вписаны в это обрамление, символизирующее постоянное течение жизни, ее развитие теперь уже в новых социальных условиях. Характерно, что во втором случае нет уже прилагательного *обычный* (ср. в первом: *обычные рельсы вызмейв*): это предзнаменование новой, необычной жизни.

Показ революционного восстания, широты его размаха и вместе с тем отдельных эпизодов происходящего

руководителей восстания, людей определенного класса или сословия и т. п. осуществляется с помощью изменения ракурса и масштаба изображения — от общего до крупного плана. С одной стороны, изображение дается как бы с птичьего полета (по Неве плывут кронштадтцы; Видят редких звезд глаза, // окружая Зимний в кольца, // по Мильонной из казарм надвигаются кексгольмцы; Отряды рабочих, матросов, голи — // дошли, штыком домерцав, // как будто руки сошлись на горле, // холеном горле дворца и др.), а с другой, — укрупненно, с близкого расстояния (А в Смольном, в думках о битве и войске, // Ильич гримированный мечет шажки, // да перед картой Антонов с Подвойским // втыкают в места атак флажки; А в Зимнем, в мягких мебельях // с бронзовыми выкрутами, // сидят министры в меди блях, // и пахнет гладко выбритыми; Какой-то смущенный сукин сын, // а над ним путиловец — нежней папаши: // «Ты, парнишка, выкладывай ворованные часы — // часы теперича наши!» и др.). Мена композиционного ракурса позволяет дать многогранное, разностороннее изображение происходящего и «снаружи», и «изнутри»; на фоне массового революционного движения дается изображение отдельных ярких эпизодов восстания, напряженной деятельности людей, их поступков, изменения их психологии, роста революционной сознательности. Это один из характерных композиционных приемов поэмы: общее раскрывается здесь через конкретное, через изображение различных людей; оно как бы отражается в них и потому так художественно ощутимо.

В композиции рассматриваемого отрывка поэмы реальный план изображения перемежается с символическим. Борьба нового и старого, революции и контрреволюции поэтически воспринимается как столкновение двух теней:

Две тени встало.
 Огромных и шатких.
Сдвинулись.
 Лоб о лоб.

Качались
 две
 огромных тени
от ветра
 и пуль скоростей...

Тени предстают перед нами как живые, олицетворенные

Но тень
боролась,
спутав лапы,—
и лап
никто
не разнимал и не рвал.

Другой символ — звезды — художественно раскрывает великое, космическое значение совершающегося, отражая его вселенский резонанс:

Видят
редких звезд глаза...

Горели,
как звезды,
бледнели
звезды небес
границы штыков,
в карауле.

«Точка зрения» композиционно перенесена в космическое пространство, откуда происходящее так хорошо видно. Сами звезды охраняют, как караул, революцию ее завоевания.

Многоаспектность и подвижность, динамика изображения достигаются за счет поистине кинематографического монтажа событий и характеристик, запечатленных в сменяющихся друг друга фрагментах поэмы: описание природы и, казалось бы, обычной жизни города сменяется картиной движущихся к Зимнему революционных масс, которая дается как бы с высоты; перенос поэтической «камеры» создает почти синхронное изображение штаба революции и стана врага («А в Смоленском...» — «А в Зимнем...»); штурм описывается и объективно «снаружи», и «изнутри»; быстрое чередование обычного и крупного планов подчеркивает масштабность изображения и одновременно характерную деталь.

В поэме «Хорошо!» как произведении социалистического реализма ярко выражена партийная позиция поэта, с которой дается художественно воплощенное описание исторических событий. «Нити» этого воплоще-

ния сходятся в категории образа автора, его взаимосвязанных структурах. В композиционном аспекте обращают на себя внимание те структурно важные фрагменты текста, в которых обычное описание сменяется пророчеством лирического героя, его подчеркнутым жестом и как бы прямым, непосредственным участием в великом деле — революции:

От винтовок говорка
скоро
Зимнему шататься.

Лучше
власть
добром оставь,
никуда
тебе
не деться!

«Лик» автора ярко проступает в системе оценок изображаемого, в самом характере языковых средств, воссоздающих два противоположных мира.

□

Язык поэмы — яркий, выразительный, богатый образными средствами, ощутимым ритмом. Необычность, важность изображаемого требовала и необычной, подчеркнутой художественной формы.

Рождение эпохи социализма, нового мира, противостоящего миру капитала, — главная мысль шестой главы поэмы. Вся система образительных средств языка служит ее художественному воплощению.

Как уже отмечалось, значимость совершившегося революционного преобразования жизни подчеркнута дистантной оппозицией слов в композиционном обрамлении главы, как подводящей ее основной итог: *как дуют при капитализме — уже — при социализме* (тире и пауза выделяют последнее слово, отмечая его смысловую весомость).

Напряженное противостояние двух миров перед революционной бурей образно выражено оксюморном, который передает различное для каждой стороны восприятие ожидаемых событий:

И долго
длилось
это молчанье,
молчанье надежд
и молчанье отчаянья.

Его выразительность усилена троекратным повтором (молчанье) и аллитерацией, повтором согласных (молчанье — отчаянья: [ч — н' — j — ч — н' — j]).

Авторская позиция ярко проявляется в самом характере оценок, выраженных различными изобразительными средствами языка, — прежде всего сравнениями и метафорами. Языковые образы, воссоздающие революционные отличия положительными коннотациями, приподнятостью, динамизмом: сравнения — *Шум, который ты родником, // теперь прибоем наваливаешь город как будто взорван; Как будто вода в комнате полня; и схватки вспыхивали жарче по дня; Горели, как звезды, грани штыков; метафоры — От винтовок говорка // скоро Зимнему шатайся; звезд глаза; неласковая Аврорых башта сталь; руками решетки; у штыков в лесу; удары палки (о пушечных выстрелах); текли, сливаясь на каждой потеряй (об участниках штурма); фейерверк сведений (с прозрачной поэтической внутренней формой, опирающейся на прямое номинативное значение 'взлетающие в воздух цветные декоративные огни во время торжеств, праздников'); пуль звенящий улей; лучей с востока взмолены и др. Напротив, изображение врагов связывается в «вещным», бытовым рядом, сопряжено с отрицательными коннотациями имеет стилистически сниженный характер: сравнения — тихий, в роде упакованной трубы (о Керенском, как будто руки сошлись на горле, // холёном горла дворца (последнее сочетание слов само по себе — метафора); И редели защитники Зимнего, // как зубья у гребешка; Они упадут переспевшей грушею, // как только их потрясут; как будто топор повис на затылком (о министрах, «забившихся под галстук»); метафоры — в бешеном автомобиле; короны-клад и др.*

Это образно-оценочное противопоставление поддержано другими изобразительными средствами авторской речи, например, при характеристике руководителя и защитников контрреволюции — грубо-просторечно лексикой (у лепетывал бывший, бабий батальон).

казахья башка, (тех тринадцать) затыркал; ср. (по анфиладе) приветствиями оранной); то же — по отношению к пережиткам капиталистического общества, старой морали (какой-то смущенный суккин сын).

У разговорно-просторечных слов есть еще одна важная характерологическая функция: они оттеняют колорит народной речи, иногда далекой от литературной: *баловаться, выкладай, слазь, шарáхнули, бабáхнула, затыркал* и др. Такие слова проникают и в прямую речь: «Серчают стоящие павловцы. // „В политику... начали... баловаться... // Куда против нас бочкаревским дурам?!“».

Существенную роль в общей системе изобразительных средств текста играет метонимия (включая сюда синекдоху) как особый поэтический прием, при котором обозначаемый предмет наделяется свойством смежного «соседа»: *раскатистыми коридорами гремели, билась сапоги и приклады* (о раскатистых, длительных звуках, раздающихся по коридорам). Синекдоха как разновидность метонимии является знаком лишь какой-нибудь части обозначаемого, а весь его образ творчески достраивается:

А в двери —
бушлаты,
шинели,
тулупы...

Возникают емкие образы революционных масс: матросов (*бушлаты*), солдат (*шинели*), рабочих и крестьян (*тулупы*). Монолитность штурмующих Зимний дворец также выделена посредством синекдохы, подчеркнутой паузами:

И двор
дворцовый
руками решетки
стиснул
торс
толп.

Ср. также: *раскатившийся всласть бас*. Совсем иным, оценочно-отрицательным является словесный образ синекдохы (*сидят министры*) в меди блях как пренебрежительное обозначение наград высокопоставленных лиц старой России (медью названы благородные металлы — золото, серебро, платина, — идущие на изготовление орденов).

Мир революции — живой, деятельный: здесь действуют не только люди, но и сами вещи, которые одушевлены. Прием олицетворения, характерный для поэтики Маяковского, играет существенную роль в поэме. Тени, снувшись *лоб о лоб*, борются, *спутав лапы*. Ум *пулемет*. Угодил толков. Активный, «живой» участник революции — легендарный крейсер «Аврора»:

А из-за Николаевского
чугунного моста,
как смерть,
 глядит
 неласковая
Аврорых
 башен
 сталь.

Старый, отживший мир, даже его люди, — напротив, недействительный, неживой: ср. *вроде упакованной трубы упадут переспевшей грушею* и т. п.

Из синтаксических средств обращает на себя внимание прежде всего повтор. Роль повторов в рассматриваемом тексте различна. Это и каламбур, подчеркивающий обычность и как бы однообразность жизни: *дул, как всегда, октябрь ветрами — за Троицкой дули авто и трамы*. Это и экспрессивное, замедленно подчеркнутое изображение героического штурма Зимнего, нечеловеческих усилий его участников:

Каждой лестницы
 каждый выступ
брали,
 перешагивая
 через юнкеров.

...и схватки
 вспыхивали
 жарче полдня,
за каждым диваном,
 у каждой портьеры.

Повтор морфем в однородных членах предложения, например приставки *за-* в глаголах-сказуемых, экспрессивно передает энергичность действия, мощь революционного штурма:

Топот рос
 и тех
 тринадцать
сгреб,
 забил,
 зашиб,
 затыркал.

Приближение участников штурма и нарастание страха у «забывшихся под галстук» министров выразительно передано повтором предлога *за* и вводными им словами:

За двести шагов...
 за тридцать....
 за двадцать...

Интересно отметить, что фрагменты текста, в которых отчетливо обнаруживается речевое проявление лирического героя, «лик» автора, его позиция (см. выше в разделе, посвященном композиции), имеют характер категоричности и выражают предсказанную неизбежность; такие фрагменты оформляются в языковом плане как инфинитивное предложение: «От винтовок говорка // скоро Зимнему *шататься*»; «Лучше власть добром оставь, // *никуда тебе не деться!*»

Для передачи напряженности событий высказывание как бы рассекается на ряд частей, выступающих в функции самостоятельных предложений: *Две тени встало. Огромных и шатких. // Сдвинулись. Лоб о лоб; Ворвались. На ковры! Под раззолоченный кров!* Сходную функцию выполняют и эллиптические предложения: *Голос — редок. // Шепотом, знаками... // И снова молча* и т. п.

Языковые средства противопоставления двух миров составляют единую многоплановую систему. Одно из важных проявлений этого противопоставления, кроме уже отмеченных выше, — звуковой контраст: ср., с одной стороны, *тихий, вроде упакованной трубы, Голос — редок. // Шепотом, знаками* и, с другой, — *удары палки, шарахнули форты Петропавловки, бабахнула шестидюймовка Авророва, раскатившийся всласть бас* и др. Этот контраст продолжен непосредственно эвфонически, самим звучанием стихов, например противопоставлением глухих звуков [ф], [ш] и сонорного [р].

В бешеном автомобиле,
 покрышки сбивши,

...забившись,
улепетывал бывший...

ср.:

И в эту
тишину
раскатившийся всласть
бас,
окрепший,
над реями рея:
«Которые тут временные?»
Слазь!
Кончилось ваше время».

«Явления языка Маяковского, отмеченные печатью творческого новаторства, предстают в его поэзии *мотивированными*, они оправданы соответствующим художественным заданием», — подчеркивал Г. О. Винокуров [1943, с. 5]. Это замечание можно с полным основанием отнести и к рифме поэта. Она необычна, глубока, нова своей новой эстетикой и внутренне направлена своим нарочитым «антиэстетизмом» против убаюкивающих так называемых «красивых», «изящных», традиционных «поэтических» рифм. Своеобразное «притягивание» рифмуемых слов — одна из характерных особенностей поэтического языка Маяковского, ср., например: *молчанье — отчаянья, оранной — коридорами, власть — слазь, взмолены — в Смольный, вымев — при социализме* и др. под.

НЕОБЫЧАЙНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ, БЫВШЕЕ С ВЛАДИМИРОМ МАЯКОВСКИМ ЛЕТОМ НА ДАЧЕ

(Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верста по Ярославской жел. дор.)

В сто сорок солнц закат пылал,
в июль катилось лето,
была жара,
жара плыла —
на даче было это.
Пригорок Пушкино горбил
Акуловой горою,

а низ горы —
деревней был,
кривился крыш корою.
А за деревнею —
дыра,
и в ту дыру, наверно,
спускалось солнце каждый раз,
медленно и верно.
А завтра
снова
мир залить
вставало солнце ало.
И день за днем
ужасно злить
меня
вот это
стало.
И так однажды разозлясь,
что в страхе все поблекло,
в упор я крикнул солнцу:
«Слазь!
довольно шляться в пекло!»
Я крикнул солнцу:
«Дармоед!
занежен в облака ты,
а тут — не знай ни зим, ни лет,
сиди, рисуй плакаты!»
Я крикнул солнцу:
«Погоди!
послушай, златолобо,
чем так,
без дела заходить,
ко мне
на чай зашло бы!»
Что я наделал!
Я погиб!
Ко мне,
по доброй воле,
само,
раскинув луч-шаги,
шагает солнце в поле.
Хочу испуг не показать —
и ретируюсь задом.
Уже в саду его глаза.
Уже проходит садом.
В окошки,

в двери,
в щель войдя,
валилась солнца масса,
ввалилось;
дух переведа,
заговорило басом:
«Гоню обратно я огни
впервые с сотворенья.
Ты звал меня?
Чай гони,
гони, поэт, варенье!»
Слеза из глаз у самого —
жара с ума сводила,
но я ему —
на самовар:
«Ну что ж,
садись, светило!»
Черт дернул дерзости мои
орать ему, —
skonфужен,
я сел на уголок скамьи,
боюсь — не вышло б хуже!
Но странная из солнца ясь
струилась, —
и степенность
забыв,
сизжу, разговорясь
с светилом постепенно.
Про то,
про это говорю,
что-де заела Роста,
а солнце:
«Ладно,
не горюй,
смотри на вещи просто!
А мне, ты думаешь,
светить
легко?
— Поди, попробуй! —
А вот идешь —
взялось идти,
идешь — и светишь в оба!»
Болтали так до темноты —
до бывшей ночи то есть.
Какая тьма уж тут?
На «ты»

мы с ним, совсем освоюсь.
И скоро,
дружбы не тая,
бью по плечу его я.
А солнце тоже:
«Ты да я,
нас, товарищ, двое!
Пойдем, поэт,
взорим,
вспоем
у мира в сером хламе.
Я буду солнце лить свое,
а ты — свое,
стихами».
Стена теней,
ночей тюрьма
под солнц двустволкой пала.
Стихов и света кутерьма —
сияй во что попало!
Устанет то,
и хочет ночь
прилечь,
тупая сонница.
Вдруг — я
во всю светаю мочь —
и снова день трезвонится.
Светить всегда,
светить везде,
до дней последних донца,
светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой —
и солнца!

КОММЕНТАРИЙ ЛЕКСИКА

плыть — *зд.* распространяться вокруг, разливаться
ало — *áлый* имеет значение 'ярко-красный'; форма *ало* допускает
двойное истолкование: как авторское употребление краткой формы
прилагательного в атрибутивной (не предикативной) функции и как
наречие-неологизм, характеризующее глагол *вставать*, как его свое-
образное цветовое сопровождение
шляться — *прост.* ходить, *зд.* заходить
пéкло — сильный жар, зной; место, где очень жарко (ср. «А за
деревню — // дыра, // и в ту дыру, наверно, // спускалось солнце
каждый раз, // медленно и верно»)

дармоёд — разг. тот, кто живет за чужой счет, бездельник
букв.: тот, кто даром ест

занежить — разг. изнежить, избаловать

Не знай ни зим, ни лет — об очень продолжительном времени
(авторская трансформация фразеологизма *ско́лько лет, ско́лько зим*)

ретироваться — отступать, уходить, скрыться

перевести́ дух (дыхание) — глубоко вздохнуть, отдышаться
гнать — прост. давать (обычно в форме повелительного наклонения: «Чай гони, // гони, поэт, варенье!»). В другом случае этот глагол употреблен в исходном значении 'заставлять двигаться, распространяться в каком-либо направлении': «Гоню обратно я огни // впервые с сотворенья»

с сотворенья — с очень давнего времени, с незапамятных времен (ср. миф о сотворении мира)

чёрт дёрнул (дёрзости мой орать ему) — прост. сделать без надобности, неизвестно зачем что-нибудь неуместное, ненужное, нежелательное по своим последствиям

ясь — ясный, яркий свет (авторский неологизм, образованный от прилагательного *ясный*)

степенность — солидность, серьезность, важность

заесть — эд. перен. замучить работой

поди́ — эд. попробуйся

светить в оба — обозначает высокую степень проявления действия; старательно (авторская трансформация фразеологизма *смотреть в оба*)

до бывшей ночи — эд. как синоним наречия *допоздна*, т. е. до того времени, когда обычно наступает ночь; благодаря «необычайному приключению» позднее время воспринимается как бывшая (бывающая в это время) ночь, а само выражение *до темноты* выступает в чистом временном смысле

взорим — взойдем, как заря (ср. *зори*), засветим (авторский неологизм)

вспеть — устар. начать петь, запеть; в стихотворении этот глагол, употребленный рядом с неологизмом, получает новое, современное поэтическое звучание

солнце — эд. солнечный свет и перен. поэзия («Я буду солнца лить свое, // а ты — свое, // стихами»)

двустволка — ружье, имеющее два ствола

кутерма́ — разг. беспорядок, суматоха; *стихов и света кутерьма* — словесный образ, обозначающий причудливое слияние поэзии и света

во что попало — эд. много, сильно, все равно как, как угодно
сонница — соня; новообразование Маяковского: *сон(я) + ниц(а) = сонница*

трезвониться — эд. начинаться, оживляться (неологизм образован постфиксальным способом: *трезвонить + -ся = трезвониться*)

никаких гвоздей — прост. и больше ничего, нечего больше разговаривать!

ГРАММАТИКА

Существительное *чай* употребляется в форме множественного числа (*чай*) со значением гиперболичности как указание на большое количество обозначаемого (ср. прост. *гоня́ть чай* — распивать чай долго и много).

Частица *де* служит для передачи чужой речи: «Про то, // про это говорю, // что-де заела Роста». (Отметим, что понятие «чужая

речь» реализуется здесь своеобразно: это речь поэта — собеседника солнца в отличие от речи поэта-рассказчика.)

Следует отметить необычное для синтаксической нормы управление творительным падежом у глаголов *горбить* и *кривиться*:

Пригорок Пушкино *горбил*

Акуловой горою,

а низ горы —

деревней был,

кривился крыш корою.

Необычно управление и у глагола *занежить* + *в* + вин. пад.: *занежен в облака*. Отклонения от нормы делают эту и предшествующие конструкции ощутимыми и запоминающимися.

Индивидуально-авторским и образным следует считать употребление безличного глагола *светать* как личного: «Вдруг — я // во всю *светаю* мочь...» (ср. *Летом рано светает*).

○

Роста (РОСТА) — Российское телеграфное агентство, созданное в 1918 г. (впоследствии его функции были переданы Телеграфному агентству Советского Союза — ТАСС). РОСТА снабжало советскую и зарубежную печать информацией о жизни Советской республики. Маяковский принимал активное участие в создании «Окон РОСТА» — агитационных плакатов с яркими рисунками и меткими стихами

□

«Необычайное приключение...», написанное в 1920 г., продолжает разговор о роли поэзии и назначении поэта, который ведется в русской литературе не одно столетие. Это небольшое стихотворение поэт относил к своим программным произведениям. Лаконичное по форме, оно является исключительно емким, обобщающим и глубоким по своему содержанию.

Деятельность поэта, как ее представлял себе Маяковский, «утоляла его органическую жажду самоотдачи людям и наполняла поэтической жизнью тот идеал настоящего мастера, который для Маяковского сравним с солнцем, возвышенным и повседневым» [Краткая литературная энциклопедия, т. 4, с. 713].

□

В композиционной структуре стихотворения выделяются две части: изображение обычного (пейзаж, поэт за работой, раздражающее его солнце — «дармоед»: от начала стихотворения до слов «Что я наделал! // Я погиб!») и «необычайного», фантастического (встреча и разговор поэта с солнцем, осознание поэтом родства их деятельности и общности задач: от указанных слов

до конца стихов). Такая структура наглядно раскрывает одну из основных мыслей «Необычайного приключения...»: величие подлинно поэтического будничного труда, несущего истину и откровение, смысл которого выражает глагол *светить*, родственный пушкинскому *жечь глаголом* в «Пророке»:

И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

В повествовательной структуре стихотворения выделяется несколько типов речи: речь поэта-рассказчика, прямая речь собеседника солнца (ср. подчеркнутое многократно выделенное 1-е лицо: *я крикнул солнцу* и др.) и речь самого солнца. Они тесно взаимодействуют, чередуясь, переплетаясь и образуя общую словесную ткань стихов.

Взаимодействие образов в их речевой реализации художественно воплощает основное идейно-эстетическое содержание «Необычайного приключения...». Кажущаяся отчужденность поэта и солнца выражается главным образом в прямой речи поэта — будущего собеседника солнца (ср. «*Слазь! // довольно шляться в пекло! // Дармоед!*»; ср. еще: *чем так, // без дела захопить*). Напротив, осознание близости солнца и поэта и его прозрение, уверенность в необходимости и важности каждодневного поэтического труда переданы главным образом в речи рассказчика (ср. *На «ты» // м с ним, совсем освоюсь; ...дружбы не тая, // быю плечу его я*) и солнца:

Ты да я,
нас, товарищ, двое!
Пойдем, поэт,
взорим,
вспоем
у мира в сером хламе.
Я буду солнце лить свое,
а ты — свое,
стихами.

Содержательное столкновение в композиционной структуре стихотворения разных речевых реплик и точек зрения (поэта-труженика, погруженного в «литературный быт», и солнца) приводит к осознанию высшего назначения поэзии, сопоставимого с солнцем. Выражением главной мысли о простоте величия и величии буднич-

ного в структуре образа автора (и тем самым отражением авторской позиции) является «напутствие» солнца:

Про то,
про это говорю,
что-де заела Роста,
а солнце:
«Ладно,
не горюй,
смотри на вещи просто!
А мне, ты думаешь,
светить
легко?
— Поди, попробуй! —
А вот идешь —
взялось идти,
идешь — и светишь в оба!»

Эта мысль получает дальнейшее развитие в заключительной части стихотворения.

□

Говоря об изобразительных средствах стихотворения, создающих его общую тональность, следует прежде всего подчеркнуть намеренное употребление стилистически сниженной, «будничной» лексики. Ее экспрессия особенно ощутима, когда она «вплавляется» в текст, в котором речь идет о самом важном для поэта — о его творчестве. Прием экспрессивного использования «бытовой» лексики вообще характерен для Маяковского:

Нами
лирика
в штыки
неоднократно атакована,
ищем речи
точной
и нагой.
Но поэзия —
пресволоочнейшая штукавина:
существует —
и ни в зуб ногой.
(Юбилейное)

Свойствен он и «Необычайному приключению...», в котором мы находим такие слова и выражения, как *дыра*, *ужасно*, *слазь*, *шляться*, *дармоед*, *задом*, *гони* ('да-

вай'), черт дернул, заела (Роста), болтать, хлам, терьма, во что попало, никаких гвоздей и др., которые являются важным характерологическим средством. О высоком говорится самыми будничными словами, так как возвышенное — результат повседневного. Эта связь отражается даже в самом названии стихотворения: *необычайное — на даче* (и даже с конкретным адресом — Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской жел. дор.).

Сниженной лексике и другим обозначениям обычно мерно текущей жизни (ср. *жара плыла; спускало солнце каждый раз, // медленно и верно; без дела заходить; занежен в облака* и др.) противопоставлен словесный ряд, характеризующий деятельность на благо жизни, людей, поэзию как творческий процесс: *светит светить в оба, взорим, вспоем, солнце лить (свое, стихами)*; ср. *сияй во что попало; я во всю светаю мочью*. Взаимодействие таких рядов отражает важнейшую мысль стихотворения, о чем уже говорилось выше.

Связь двух планов — обычного и «необычайного» и их переход друг в друга подчеркнуты каламбуром «игрой» значений многозначных слов — *заходить* 'скрываться за горизонтом' и 'приходить к кому-нибудь', *посещать кого-нибудь*, *знать* 'заставлять двигаться', *распространяться в каком-либо направлении* 'давать':

Я крикнул солнцу:
«Погоди!
послушай, златолобо,
чем так,
без дела заходить,
ко мне
на чай зашло бы!»

«Гоню обратно я огни
впервые с сотворенья.
Ты звал меня?
Чай гони,
гони, поэт, варенье!»

Изображение происходящего дано укрупненно масштабно. Оно задано с самого начала выразительно гиперболой: *В сто сорок солнц закат пылал, // в июль катилось лето...* Гиперболично и сравнение *И так однажды разозлясь, // что в страхе*

все поблекло, // в упор я крикнул солнцу: // «Слазь! // довольно шляться в пекло!». Ср. еще: Вдруг — я // во всю светаю мочью — // и снова день трезвонится.

Как и многие другие произведения Маяковского, стихотворение «Необычайное приключение...» представляет собой диалог, разговор героев, одним из которых является поэт. Отсюда — неизбежное олицетворение «собеседника». Солнцу придан человеческий облик: оно говорит, рассуждает, поучает, пьет чай. Меткими штрихами создан его внешний портрет: *ср. раскинув луч-шаги, // шагает солнце в поле; Уже в саду его глаза; дух переведя, // заговорило басом; И скоро, // дружбы не тая, // бью по плечу его я.*

Общность солнца и поэта, их работы-творчества неоднократно оттенена стилистическим приемом параллелизма в их изображении: *взорим, / вспоем; Я буду солнце лить свое, / а ты — свое, // стихами; стихов / и света кутерьма; Вот лозунг мой — / и солнца!*

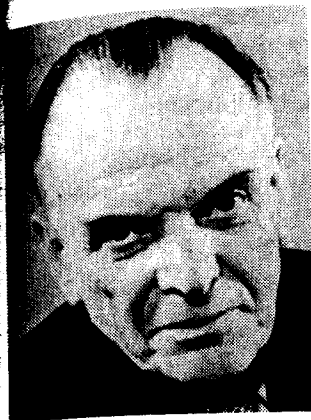
Выразителен синтаксис стихов. Он воспроизводит живую речь, ее интонации (ср., например: *Что я наделал! // Я погиб!*), эллиптичность (*но я ему — // на самовар: / «Ну что ж, // садись, светило!»; На «ты» // мы с ним, совсем освоюсь*). Инверсия подчеркивает наиболее существенные части (слова) предложения, актуализируя их смысл: *И день за днем // ужасно злить // меня // вот это // стало* (эта «выделенность» исчезает при обычном порядке слов: *Это (вот) стало ужасно злить меня день за днем*). Повторы акцентируют композиционно и семантически наиболее важные построения и мысли. Решительно обратиться к солнцу отмечена тройным повтором *я крикнул солнцу*, вводящим прямую речь. Выразительно с помощью повторов передано движение солнца, которое «гонит огни обратно» и приближается к «ретирующемуся» в испуге поэту: *«Уже в саду его глаза. // Уже проходит садом. // В окошки, // в двери, // в щель войдя, // валилась солнца масса, // ввалилось...»* Особенно существен и весом повтор основного ключевого слова — глагола *светить* и поддерживающих его слов:

«...А мне, ты думаешь,
светить
легко?»

— *Поди, попробуй!* —
А вот *идешь* —
взялось *идти*,
идешь — и *светишь* в оба!»

Обычное значение глагола *светить* постепенно растает в символическое, получающее нравственно-эстетическое и общественно-политическое звучание:

Светить всегда,
светить везде,
до дней последних донца,
светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой —
и солнца!



Константин
Георгиевич
ПАУСТОВСКИЙ
(1892—1968)

СЕВЕРНАЯ ПОВЕСТЬ (отрывки)

Часть первая

Ботнический залив был скован льдом. Высокие сосны трещали от стужи. Непрестанный ветер сдувал со льда сухой снег. Залив угрюмо блестел по ночам, как черное стекло, и отражал звезды.

Офицеры Камчатского полка, греясь у трескучих каминов, вспоминали стихи Евгения Баратынского о том, как «чудный хлад сковал Ботнические воды». Многие еще помнили Баратынского. Изредка они рассказывали о молчаливом поэте, тяготившемся службой в пехотном полку в крепости Кюмель, о печальном «певце Финляндии», и завидовали его спокойной славе.

Камчатский полк стоял в то время на Аландских островах, в городке Мариегамне.

Издавна Аландские острова считались родиной парусных кораблей. Здесь, в отдалении от беспокойных столиц, в пустынности маленького северного архипелага, жили знаменитые корабельные мастера. Они строго хранили и передавали старшим сыновьям законы своего искусства. Равнодушно закусив трубки, они смотрели на дым от первых «пироскафов», грязнивших чистые морские горизонты: «Все равно пар никогда не справится с океаном».

Каждую осень на острова возвращались починки высокие бриги и клипера, барки и бригантин. Они приходили из Карибского моря, из Леванта, Шотландии, из всех углов земли. Приводили их шкиперы — неразговорчивые и честные люди.

Зимой корабли вмерзали в лед, их засыпало снегом. Офицеры Камчатского полка, выбегая во двор, не успевали выветриться от винного и табачного чада во время выстрелов, видели перед собой темные кузова кораблей, желтые фонари на смерзшихся снастях и слышали шум ветра в толстых рясах.

К кораблям быстро привыкли, как привыкают к домам, к деревьям на улице, к полосатым будильникам, к часовым. Их перестали замечать. Только в те редкие ясные дни, когда над ледяным заливом подымалось белое солнце, офицеры, солдаты и жители Мариегамна жмурились от блеска кораблей, заросших инеем, и удивлялись красоте этого зрелища.

Казалось, что косматая зима устроила себе жилище на кораблях. Комья снега слетали со снастей и в шорохом разбивались о палубы. Сосульки искрились и звенели. Колкие ледяные розы расцветали на иллюминаторах. Слоистый дым из камбузов стоял в снастях весь день до заката, когда он делался багровым, а к рассвету превращался в черную мглу.

Время было неясное и беспокойное. Кончался январь 1826 года. Недавно пришли известия из Петербурга о декабрьском восстании и сражении на Сенатской площади.

Командир Камчатского полка Киселев, бывший забулдыга гусар, переведенный в пехоту за дуэли нечистой карточной игрой, приказал выставить на островах караулы. Мера эта казалась офицерам и солдатам лишней. Они посмеивались над ней, но никто не решился возразить командиру. <...>

В Камчатский полк ссылали провинившихся офицеров. Среди них был прапорщик Бестужев, недавно произведенный в офицеры из солдат.

Бестужев попался на улице в Петербурге великому князю Михаилу Павловичу в меховой шапке вместо офицерского кивера. Был ветренный, холодный вечер. Бестужев страдал после ранения в висок под Бородиной сильной мигренью и надел шапку, чтобы не простудить голову. Великий князь сорвал с Бестужева

шапку и хотел бросить ее на землю. Бестужев вырвал шапку из рук князя, надел ее и пошел своей дорогой, не оборачиваясь на грозные приказы остановиться.

На допросе Бестужев сказал:

— Честь свою я почитаю выше присяги.

Об этом доложили императору Александру. Тотчас последовал приказ о разжаловании поручика Бестужева в солдаты и отправке его в Камчатский каторжный полк.

Солдат Семен Тихонов стоял в карауле около маяка Эрасгрунд. Низенький каменный маяк был построен на островке против Мариегамна. На караул нужно было ходить через узкий замерзший пролив.

На маяке жил только сторож — старый глухой швед, бывший шкипер. Весь день он что-то сердито бормотал, жевал сухими желтыми губами и искоса поглядывал на заиндевелого солдата в башлыке, заходившего в сторожку греть красные большие руки.

— Ты не бранись, дед! — кричал Тихонов простуженным голосом. — Будто я по своей воле тут топчусь, холоду напускаю. Царская служба, она, дед, не житье, а каторга. Понял?

Дед молчал. Тихонов садился на корточки около печки. Его замерзшая шинель стучала по полу, как деревянная.

— Эх, беда, беда! — говорил, сокрушаясь, Тихонов и затирал сапогами лужи, натекающие с шинели на чистый кирпичный пол.

Швед кивал головой.

— Понимаешь, значит? — спрашивал Тихонов. — Да и как не понять, когда мы люди простые, с малолетства к работе приучены. Ты сторожишь, и я сторожу. Только чего я сторожу — об том один господь бог ведает да его высокородие полковник Киселев.

— О-о-о! — говорил швед.

— Вот то-то, что «о-о-о!» — сердито отвечал Тихонов. — Злодейский командир наш Киселев. Один во всем полку стоящий человек — прапорщик Бестужев, мой полуротный командир, а твой постоялец.

Бестужев снимал комнату в Мариегамне у маячного сторожа. Старик все дни проводил на маяке. В Мариегамне он возвращался только по воскресным дням. Прислуживали прапорщику жена старика, седая старушка, и дочь Анна — темноволосая застенчивая девушка, бегавшая на лыжах, как мальчик.

Анна недавно кончила школу в Стокгольме, а теперь жила у родителей, помогала матери и все время напролет читала.

— Бестужев... — прошамкал старик, улыбнулся, похлопав Тихонова по шинели, вздувшейся горой на спине. — О-о-о! Бестужев!

— Верно, дед, — сказал Тихонов и с удовольствием вытер лицо шершавой ладонью. — Ничего не скажешь, наш полуротный — душа человек!

Тихонов выкурил трубку крепкого табаку и, гробясь ружьем и тесаком, вышел из сторожки. Он захлопнул дубовую черную дверь, зажмурился от колючего снега, ударившего в глаза, и перекрестился:

— Ну и морок, упаси господи!

Тяжелая январская ночь стояла вплотную около тускло освещенных окон сторожки. Маяк не горел, зимой он был не нужен.

Тихонов ходил по берегу с ружьем на плече, часто останавливался и стоя дремал. <...>

— Стой! Кто идет? — негромко окликнул Тихонов.

Но никто не ответил. Тихонов всмотрелся и увидел двух человек. Они шли молча, не останавливаясь, как глухие.

— Стой! — снова крикнул Тихонов и хотел был выстрелить, но передний человек споткнулся о прибрежные камни и упал.

Спутник его пытался поднять упавшего за плечи и посадить, но человек снова тяжело, как мертвый, падал на лед.

Тихонов взял ружье на руки и осторожно подошел к лежащему.

— Кто такие? — спросил он сурово. — Отвечай без утайки.

— Погоди, служивый, — сказал из темноты усталый голос. — Подсоби внести его в дом: человек без памяти.

Тихонов взял лежащего за плечо и отдернул руку: под плащом он почувствовал твердый офицерский эполет.

— Офицер? — спросил он шепотом.

— Офицер.

— А ты кто?

— Я матрос.

— Есть приказание, — сказал вполголоса Тихонов, — задерживать всякого, какого бы ни был звания,

и представлять его высокородию полковнику Киселеву. Откуда идете и по какой надобности?

— Замерзает человек! — сказал с отчаянием матрос. — Подсоби внести в дом, Христа ради. Успеешь еще попытаться.

Тихонов смолчал. Вместе с матросом он поднял офицера и внес его в сторожку.

Старый швед встал, захлопнул Библию и молча смотрел, как офицера укладывали на пол около печки. Потом он не торопясь достал из стенного шкафчика штоф с водкой, налил ее в синий стакан и, как обычно что-то бормоча и сердясь, поднял офицеру голову и влил ему водку в рот. Водка разлилась по грязному мундиру.

Офицер вздохнул, открыл глаза, увидел Тихонова и порывисто сел.

— Солдат? — спросил он и схватился рукой за грудь. — Куда мы вышли, служивый?

— Аландские острова, ваше благородие, — ответил Тихонов. — Разрешите спросить, откуда идете и по какой надобности?

Офицер усмехнулся.

— Идем мы, — ответил он медленно, — из самого Петербурга. В Швецию. А надобность у нас простая, братец: спасаемся от царской петли. Понял?

— Так точно, понял, ваше благородие.

— Что же ты думаешь делать?

Тихонов молчал. Он вытер нос мокрым рукавом шинели и долго мигал воспаленными от ветра глазами.

— Ну? — спросил офицер.

— Ваше благородие, — умоляюще сказал Тихонов, — здесь все доподлинно известно, караулы стоят по всем островам. Все равно не пройдете.

— Что вам известно?

— Насчет бунта. Прапорщик Бестужев нам объяснял.

Тихонов помолчал, помялся и спросил:

— Разрешите узнать, ваше благородие: был ли в деле лейб-гвардии Московский полк?

— Был. На стороне мятежников. Его расстреляли картечью.

Тихонов сел на корточки около печки и задумался. — Эх, беда, беда! — сказал он, ворочая в печке дрова. — Брат мой младший в том полку служил. Неужто убили?

— Свободно, — ответил матрос. — Их в Неве сколько утопили, москочцев, — не счесть!

— Слушай, солдат... — сказал офицер.

Тихонов сидел все так же, уставившись на огонь.

— Подымались мы за правое дело. За волю народную, за счастливую солдатскую долю. Николай — тиран. Он слезами затопит Россию; за нее насмерть... Наше дело проиграно, но семена шены и взойдут. Не ты, так внуки увидят бесслезную жизнь и нас за нее поблагодарят. Понял?

— Понял, ваше благородие, — глухо сказал Тихонов. — Что ни делай, а правду в кандалы не забьешь.

Сочувствуя задержанным, солдат Тихонов отпускает их, обессиленным людям хлеба и сала.

Участников восстания декабристов, офицера и матроса, идя от преследования в Швецию, схватывают солдаты Киселева. Киселев приказывает дать Семену Тихонову триста шпицрутеннов за то, что тот «прозевал государственного преступника».

Отец Анны идет в Мариегамн, чтобы рассказать о случившемся Анне и Бестужеву.

Однажды Бестужев высказал желание пробежать вместе с Анной на лыжах на соседний остров. Анна засмеялась и согласилась.

Вышли они утром. В лесу было сумрачно. Сухие сосновые иглы медленно падали к их ногам. В густых чащах Анна воткнула палки в снег и остановилась.

— Смотрите, — сказала она, — может быть, на вашей родине вы никогда не увидите этого.

Зрелище, открывшееся их глазам, было исполнено необыкновенной прелести. В чащах стояло безмолвие, и не было ни малейшего ветерка. Вверху же, на вершинах леса, дул слабый ветер. Он сбрасывал с ветвей снег. Сотни снежных хлопьев падали сверкая серебрясь в косых лучах солнечного света, придавая шапке зимним чащам таинственное освещение. Хлопья падали, задевали за ветки, рассыпались в длинные медленно спускавшиеся к земле полосы белой пыли, шуршали вокруг, как сухой дождь.

Бестужев взглянул на Анну. Она была покрыта снежной пылью. Сквозь эту пыль блестели ее губы, мокрые ресницы и зеленоватые, переставшие смеяться глаза.

— Анна, — сказал Бестужев, — могли бы вы полюбить всей душой русского?

Анна быстро обернулась к нему, зацепила палками за ствол ели, и водопады мягкого снега обрушились на нее и Бестужева.

— Да, — сказала она и закрыла глаза. — Но отец мне не позволит выйти замуж за русского.

— Почему?

— Отец вас не любит.

Бестужев снял с ее руки зеленую вязаную варежку и поцеловал холодные пальцы. Она молча взяла Бестужева рукой за подбородок и долго, печально смотрела ему в лицо. Потом оттолкнулась палками и побежала сквозь заросли, оставляя за собой вихри снега. Бестужев едва поспевал за ней.

Узнав от отца об аресте декабристов, Анна поздно ночью приходит на офицерское собрание, чтобы рассказать об этом Бестужеву. Внезапно появившийся там командир полка Киселев в сопровождении капитана Мерка приказывает ввести арестованных и предъявляет офицерам раненого декабриста для опознания. Издевательство Киселева над раненым вызывает возмущение Бестужева, Лобова и других офицеров. Арестованного офицера оставляют силы. Анна бросается к нему. Киселев наносит оскорбление Анне, приказывая убрать ее. Бестужев наотмашь бьет Киселева по лицу. Киселев вызывает Бестужева на дуэль.

...Когда Анна и Бестужев спустились с крыльца, над Мариегамном гудел, свирепея и разыгрываясь с каждой минутой, южный ветер. С грохотом сыпался на палубы кораблей слежавшийся на реях снег. Мигали, загасая, фонари. Подобно далекой пушечной канонаде, гудел в заливе лед — его ломало ветром.

Ветер был теплый и тяжелый. Он стеснял дыхание и приносил с собой воздух неожиданной оттепели.

Бестужев ни слова не сказал Анне о том, что произошло после ее ухода. Она протянула ему руку. Он сжал ее выше кисти и даже сквозь свист ветра и яростный шум бури услышал, как отдавалось в ее теплой руке частое биение сердца.

— Анна, — сказал Бестужев, — вы утешили несчастного, потерявшего надежду на жизнь. Сила моей любви к вам так велика, что я не имею достаточных слов, чтобы ее выразить.

Анна низко наклонила голову и ничего не ответила. Ветер бушевал над городком с такой силой, будто хотел сорвать и унести на север эту тяжелую, непереносимую ночь с ее крошечным мраком, слезами, чадом свечей, людской жестокостью и любовью. Ветер срывал с ресниц Анны редкие слезы. Временами порывы ветра были так неистовы, что казалось, вот-вот ветер начисто сдует ночь и ей на смену откроется блистающее рассветное небо, покрытое легкими облаками.

В доме у Анны горел свет, на крыльце было натановано. В прихожей крепко пахло табаком.

— Какие поздние у вас гости, — сказал Бестужев Анне.

— Это к отцу собрались старики.

Бестужев прошел в свою комнату, но едва он успел сбросить плащ и отстегнуть саблю, как Анна окликнула его из-за двери. Бестужев вышел.

— Отец просит вас зайти к нему по важному делу, — сказала она. — Он мог бы прийти к вам, но у нас более безопасно: окна выходят в сад.

Бестужев, волнуясь, пошел за Анной. Старик ждал его в кухне. Он тяжело поднялся навстречу, и вместе с ним из-за стола поднялось несколько седобородых неуклюжих шведов. Бестужев узнал их — то были шкипера кораблей, зимовавших в Мариегамне. Только один среди шкиперов значительно отличался от остальных. Он был черен, низок ростом, и глаза его хитро смеялись. Это был шкипер французского брига, Жюль Пинер, застигнутый зимой со своим кораблем в Ботническом заливе и нетерпеливо дожидавшийся весны.

— Чем могу вам служить, господа? — спросил смутившись, Бестужев.

— А мы, признаться, — ответил по-французски Пинер, — хотели задать этот вопрос вам. Не могли бы мы быть вам полезны, сударь?

Бестужев смутно начал догадываться, зачем его позвали шкипера.

— Мы верим вам, — сказал отец Анны. — Мы будем рады, если не ошибаемся. Ветер ломает лед.

Старик замолчал и пошевелил сухими губами.

— Еще два дня такого ветра, — добавил он, — и море до самого Стокгольма будет открыто для кораблей.

— Ваши генералы, — сказал Бестужеву шкипер желтых сапогах с черными блестящими отворотами, — сделали большую ошибку: они не прислали в Мариегамн ни одного русского военного корабля.

— Военный корабль давно вышел из Або, но его затерло льдом, — ответил шкипер с густой черной бородой.

Шкипера говорили по-шведски. Бестужев понимал их с трудом. Он вопросительно взглянул на Анну, и она начала вполголоса переводить их неторопливый разговор.

— За моей «Валькирией», — сказал шкипер

желтых сапогах, — не угнал бы даже самый легкий военный корабль. Но его, к счастью, нету.

— Друзья, — сказал Бестужев, — не будем медлить. Кто первый готов выйти в море?

— Готовы все, — промолвил Пинер, выколачивая трубку, — но мне легче всего это сделать. За мной меньше следят — я несу на корме флаг французского королевства.

— Пусть идет он, мы уступаем французам, — сказал самый старый шкипер, и все смолкли. — Но пусть русский офицер не думает, что мы уступаем с охотой. Нет. Каждый из нас хотел бы спасти от виселицы вашего соотечественника. Каждый из нас понимает, что где бы человек ни сражался за свободу, он сражался за нее и для нас. Мы — шведы, финны, французы; он — русский. Мы уважаем его. Каждый из нас умеет молчать. А что касается страха... — старик усмехнулся, — что касается страха, то об этом мы поговорим как-нибудь в другой раз за кружкой пива. Сколько раз за каждое плавание смерть цепляется за наши борты и строит нам рожи — никто даже не станет считать.

— Самая трудная задача падет на вас, — сказал Пинер, обращаясь к Бестужеву. — Вам придется освободить офицера и матроса из-под стражи и незаметно доставить на мой корабль. Если ветер не стихнет, то не позже чем послезавтра ночью я снимусь с якоря.

— Хорошо, — ответил Бестужев. — Я вам благодарен за доверие.

Старики встали и засопели трубками. Бестужев крепко пожал им руки, и они, натягивая кожаные плащи и стараясь не стучать тяжелыми сапогами, вышли из дому через дверь, ведущую в сад. <...>

Бестужев решил затянуть дуэль до того времени, пока не будут спасены офицер и матрос. Мысль о двух людях, спасенных им, будет жить в сердце у него и Анны и сделает их счастливыми.

Бестужев задумался. Он не слышал голосов старика и Анны за стеной и шагов Анны, подошедшей к двери.

Анна вошла без стука. Бестужев обернулся. Анна стояла в дверях, прислонившись к косяку.

— Павел, — сказала она, — отец только что позвал меня к себе и сказал, чтобы мы были с тобой счастливы. Он говорит, что ты будешь достойным мужем.

Бестужев встал.

— Этому пленному мы обязаны своим счастьем, — продолжала Анна. — Мы его спасем, чего бы это ни стоило. Правда, Павел?

— Клянусь! — ответил Бестужев.

Зеленоватый таинственный свет зари проникал в комнату, и Анна казалась в этом свете очень бледной. Она улыбулась. Бестужев сделал шаг к ней, но внезапный грохот барабанов раздался за окнами. Барабаны гремели торопливо, часто, но не могли заглушить отдаленный человеческий крик. Бестужев остановился.

— Что это? — вскрикнула Анна и бросилась Бестужеву.

Она со страхом смотрела в окно. За ним ветер несли черный дым из труб, и в синеватом воздухе все громче все настойчивее били барабаны.

— Это шпицрутены, — ответил, побледнев, Бестужев.

Анна медленно опустилась на пол: она потеряла сознание.

Солдата Семена Тихонова по приказу Киселева проводили «сквозь строй», избивая шпицрутенами, и относят в полковой лазарет. Стремясь выиграть время для организации побега офицера и матроса, Бестужев под предлогом повреждения правой руки пытается оттянуть дуэль до того времени, пока не будут освобождены арестованные. Киселев требует, чтобы дуэль состоялась на следующий день утром. Бестужев уговаривает лекаря Траубе помочь побегу арестованных, находящихся на лечении в лазарете. Бестужев приходит в лазарет к умирающему Тихонову.

Бестужев вошел в холодную палату. Тихонов лежал на железной койке вниз лицом. Увидев Бестужева, он зашептал и зашевелился. Забинтованная его спина не была покрыта серым одеялом: тяжесть одеяла вызывала у Тихонова сильную боль.

Солдат — служитель при лазарете, в коротком грязном халате, — загремел сапогами и вышел.

Бестужев подошел к Тихонову и стал на колени около койки, чтобы видеть лицо солдата. Но лица он не рассмотрел. Он видел только черную опухшую щеку и один темный усталый глаз.

— Встаньте, ваше благородие, тут мусорно, — прошептал Тихонов. — Я обернусь.

— Лежи, лежи, милый, — негромко сказал Бестужев и положил руку на шершавую голову Тихонова.

— Ваше благородие... — сказал Тихонов и заплакал. — За что они меня так?

— Ты не плачь, Тихонов. — Бестужев нахмурился и, отвернувшись, смотрел на темное окно. — Даст бо

мы с тобой оба живы останемся, кончим солдатскую службу, выйдем на волю.

— Какая воля! — сказал Тихонов едва слышно. — Кому воля, а кому маета. Жена померла. Остались старуха да сын. Петрушкой его звать. Ваше благородие, уважьте, отпишите матери про мою кончину. Отпишите: преставился, мол, ваш любезный сын Семен Тихонов от грудной горячки и приказал долго жить.

— Куда писать?

— Новгородской губернии, Белозерского уезда, село Мегры на Ковже-реке, Авдотье Тихоновой, — прошептал Тихонов и надолго замолк.

Было слышно, как ходили у соседнего окна часовые и кто-то тяжело дышал за стеной.

— Ну, прощай, Тихонов, — сказал Бестужев.

Солдат медленно высвободил из-под одеяла холодную, восковую руку, сжал ею руку Бестужева и снова замолк. Казалось, он уснул. Бестужев ждал.

— Прощай, друг, — сказал наконец едва слышно Тихонов.

Бестужев осторожно вышел.

Вернувшись поздно ночью домой, Бестужев пишет перед дуэлью письмо Анне, которая, не дождавись его, заснула, измученная тяжелыми переживаниями.

«Анна, — писал он, — я совершил великий грех перед тобой, не сказав тебе ни слова о предстоящей дуэли. Наша любовь и без этого перенесла достаточно испытаний. Едва мы поняли, что любим друг друга, как тяжкие и возмутительные события вторглись в жизнь. Они наполнили сердца негодованием и беспокойством, заставили тебя проливать слезы, поглотили все мое существо, весь мой разум, занятый в этот час только одной мыслью — спасти благородных людей, обреченных на казнь.

Единственное утешение для нас в том, что мы, вопреки обычному бессердечию любящих, смогли от чистого сердца отдаться чужим несчастьям. Мы почитаем невозможным жить только своей любовью друг к другу перед лицом несправедливостей и мучений народных.

Я употребил эти слова вполне законно, ибо смерть Тихонова и арест участников петербургского восстания являются лишь отдельными случаями всеобщего народного страдания. Им щедро и незаслуженно наделена моя родина.

Наши мечты о бегстве рассеялись из-за дуэли. Только что я посетил Пинера на его корабле. Он снимается в ночь на послезавтра. Сняться сейчас он не может по причине неготовности парусов. Вся команда чинит парусы, не покладая рук, из чего я заключаю, что мужественные матросы кое-что знают о наших планах.

Побег произойдет только через сутки, а дуэль — через четыре часа. Ежели я останусь жив, то участь несчастных арестованных станет нашей участью, и мы, освободив их, должны будем бежать вместе с ними. Ежели я буду убит или сильно ранен, то ты, Анна, заменишь меня. <...>

Анна, моя любовь к тебе безмерна. Я боюсь думать о тебе в эти минуты. Я гоню от себя воспоминания, страшусь услышать твой голос. Если бы ты вошла сейчас, я бы не выдержал, забыл бы обо всем и на коленях умолял бы тебя лишь об одном — о спасительном бегстве. Я бы забыл свою честь и судьбу несчастных. Поэтому я пришел поздней ночью, чтобы застать тебя спящей.

Я знаю — и ты должна знать это вместе со мной, — что придут времена великой расплаты. Наши мучения и гибель ударят по сердцам с томительной силой. Пренебрежение к счастью народа будет почитаться мерзейшим преступлением. Все низкое будет раздавлено в пыли, счастье человека станет самой высокой задачей народных трибунов, вождей и полководцев.

Я думаю об этих временах и завидую прекрасным женщинам и отважным мужчинам, чья любовь расцветает под небом веселой и вольной страны. Я завидую им и кричу в душе, как кричат узники из мрачных казематов: не забывайте нас, счастливицы!

Прощай! Прости за трудную любовь и невольные страдания. Письмо на имя Авдотьи Тихоновой перешли в село Мегры, Новгородской губернии, Белозерского уезда».

Бестужев, не перечитывая письма, запечатал его в конверт и написал на нем: «Анне».

Потом он написал второе письмо, матери Тихоновой и оставил его на столе.

Киселев убивает Бестужева на дуэли. Горю и отчаянию Анны нет предела. Выполняя последний наказ Бестужева, Анна помогает Пинеру провести ночью корабль вдоль берега и показывает место, куда надо послать с корабля шлюпку за беглецами. Лобов по подложному приказу выводит арестованных из лазарета.

Лобов и арестованные шли молча. Лес обступил их затишьем и мраком. Потом в мокрой его глубине послышались тяжелые удары моря и по ветвям подул ровный соленый ветер.

Лобов свернул с дороги и пошел напрямик к берегу. От берега тянуло запахом зернистого тающего льда. В черной мгле смутно виднелась седая неподвижная громада корабля. На берегу беглецов ждали Анна и матросы.

— Скорей! — сказала Анна Лобову. — Течение сносит корабль на скалы. Торопитесь!

— А вы? — изумленно спросил Лобов. — Вы должны бежать вместе с нами.

— Нет, — Анна покачала головой, — я не могу уехать.

— Но почему?

— Неужели я должна вам объяснять это? — сказала Анна с такой горечью, что Лобов покраснел в темноте.

Он крепко пожал руку Анне и ничего не ответил. Анна обернулась к арестованному. Офицер сделал шаг вперед.

— Мы никогда не забудем, — сказал он, — вашей помощи. Мужайтесь! Всюду в мыслях я буду с вами. Может быть, мы еще свидимся и я смогу принести вам хотя бы ничтожное утешение.

Он хотел поцеловать у Анны руку, но она притянула его голову к себе и поцеловала в холодный лоб. Она сжала плечи беглеца. Сердце ее тяжело билось от боли. Ради его спасения было отдано все: счастье, любовь, отдана жизнь. Он был теперь единственным родным ей человеком.

Ветер хлопал парусами корабля. Матросы торопили. Беглецы и Лобов вошли в шлюпку. Первая же волна откинула ее от берега и скрыла в темноте.

Бестужева и Семена Тихонова хоронят в одной могиле. Анна лишается рассудка.

Часть вторая

В конце 1916 г. во время войны царской России с Германией штурман Александр Щедрин после окончания морского училища направляется на Аландские острова и получает назначение на миноносец «Смелый». От своей матери Щедрин узнает, что его дед Николай Щедрин участвовал в восстании декабристов, был ранен и после подавления восстания вместе с матросом восставшего корабля пошел пешком по льду Ботнического залива в Швецию. На Аландских островах его арестовали, но ему удалось бежать в Стокгольм на французском паруснике. Мать показывает Щедрину портрет декабриста и просит найти «следы деда Николая».

Вместе со своими сослуживцами штурвальным Марченко, мичманом Акерманом и другими Шедрин несет на «Смелом» патрульную службу, выискивая вражеские подводные лодки. В свободное время много читает, особенно научную литературу. Шедрин и его единомышленники осознают жестокость, бесчеловечность и бессмысленность войны (в эпизоде с немецкой подводной лодкой, экипаж которой попал от удушья), у них появляется «тревога от разбуженных боем и немилосердными мыслями». В результате сильной простуды у Шедрина начинается воспаление легких. Его и раненого Акермана направляют в лазарет в Мариенгамн.

В госпитале Шедрин знакомится с доктором — обрусевшим немцем, прожившим всю жизнь на Аланде. Флот охватило волнение. Февральская буржуазно-демократическая революция 1917 г. привнесла к свержению царизма в России.

Марченко рассказывает Шедрину, что революционные матросы устраивают митинги на кладбище около могилы солдата Семена Тихонова и прапорщика Бестужева, которые, как узнали матросы от местных жителей, еще при Николае I помогли бежать офицеру, участнику восстания декабристов, захваченному во время его побега в Швецию. Солдат Тихонов и прапорщик Бестужев спасли декабристов, но сами погибли.

Шедрин вспоминает рассказ матери о деде-декабристе: то, что казалось ему семейной выдумкой, внезапно приобрело реальное значение для новых, революционных времён. Подвиг людей, спасших декабриста, казался Шедрину выше, чем подвиг его деда, участника событий на Сенатской площади.

Выписавшись из больницы, Шедрин снимает комнату у рыбака Петра Яковсена, чтобы окрепнуть и отдохнуть две-три недели после болезни.

Комната Шедрина была выкрашена в желтую краску и завешана фотографиями предков Яковсена. (...) Среди фотографий был только один рисунок, написанный на картоне. Это был портрет молодой женщины с высокими, взлетающими, нервными бровями, сумрачным блеском глаз и маленьким чистым лбом. Шедрин, глядя на этот портрет, всегда думал о том, что эта женщина жила здесь, в ничтожном рыбацьем городке, где сто лет назад было всего триста жителей.

В доме Яковсена было чисто и тихо; изредка только Яковсен пел на кухне заунывные песни и притоптывал в такт ногой, ковыряясь в старых сетях.

У Яковсена была дочь трех лет, но она жила у родителей, а у доктора. Бездетные доктор и его жена воспитывали девочку и собирались дать ей хорошее образование. Звали девочку Марией.

Жена Яковсена, Марта, была рассеянная женщина. Каждый день у нее сбегало молоко или кот воровал жареную рыбу из открытого шкафа. Яковсен беззлобно посмеивался над женой.

Вся эта жизнь производила на Шедрина такое впечатление, будто он перенесся на десятки лет назад, в патри-

архальную страну, где еще ходят почтовые кареты и в комнатах держат в маленьких клетках сверчков, приносящих счастье.

Странно было, сидя в этих старинных комнатах, читать газеты, пылавшие жаром революционного времени. Газеты были полны призывов, негодования, ошеломляющих известий, сообщений о возвращении в Россию Ленина.

Имя Ленина уже гремело на матросских митингах. Оно было всюду. Стремительные миноносцы разносили его по суровой Балтике. Радио, треща и разбрызгивая искры, передавало его на линейные корабли, в береговые батареи, в крепостные форты, на подводные лодки. Сигналисты набирали его пестрыми флагами.

Оно ширилось, росло, оно стало знаменем и надеждой балтийцев. Вокруг него кристаллизовались недовольство матросов, их воля, их неукротимый революционный пыл.

«Заря всемирной социалистической революции уже занялась», — сказал Ленин во время встречи его на Финляндском вокзале.

Эти слова разнеслись по всему флоту. Казалось, даже море победно шумело и, неся к берегам мощные массы сверкающей воды, повторяло эти слова.

Шедрин, разыскивая могилу Бестужева и Тихонова, встречается с Мартой, женой Петра Яковсена. Она пришла на могилу Анны-Христианы Яковсен, бабушки Петра и прабабушки маленькой Марии. Шедрин узнает, что это могила той женщины, чей портрет он часто рассматривал у себя в комнате. Марта показывает Шедрину могилу Бестужева и Тихонова. «Эти люди, — сказала ей Шедрин, — спасли жизнь моего деда». Слова Шедрина «мой дед» удивили и взволновали Марту. Путая русские и шведские слова, она безуспешно пытается что-то объяснить Шедрину.

Пришедший вскоре в сопровождении Марты и Петра доктор, узнав от Марты, что Шедрин — внук декабриста, рассказывает ему о том, что его деда спасли Бестужев и его жена Анна, портрет которой висит в доме Яковсенов. По обычаям здешних моряков существует не только кровное родство, но и родство спасенных и спасителей, поэтому Петер, Марта и их дочь Мария в некотором отношении родственники Шедрина. Петер и Марта передают Шедрину книгу Бестужева.

— Эта книга Бестужева, — сказал доктор. — Единственная реликвия. Ее нашли у Анны.

Шедрин бережно взял книгу, открыл титульный лист и прочел: «Эда, финляндская повесть Евгения Баратынского».

Марта что-то застенчиво сказала доктору. Тот перешел:

— В книгу заложено письмо. Оно тоже осталось после Анны. Она с ним никогда не расставалась.

Щедрин перелистал книгу и вынул несколько твердых желтых листков, исписанных гусиным пером. Писавший видимо, торопился. На странице было много брызг и чернил.

«Анна, — прочел Щедрин, — я совершил великий грех перед тобой, не сказав тебе ни слова о предстоящем дуэли».

От письма шел запах сухой лаванды.

Щедрин читал письмо, хмурился, и руки у него начали дрожать так сильно, что он вынужден был положить письмо на стол, чтобы не выдать своего волнения.

Доктор и Якобсены старались не смотреть на Щедрина. Доктор постукивал пальцами по столу и напевал. Он делал это только в минуту сильного душевного смутения.

...Почти всю ночь Щедрин не спал <...>

Светлая ночь теплилась за окнами. Вода блестела как фольга. В северной мгле тлел закат. Запах травы влажных камней проникал в комнату вместе с голосами птиц.

В такие ночи все кажется прекрасным, даже самые обыкновенные человеческие лица. Тем более прекрасным казалось лицо Анны.

«Наши мучения и гибель, — прочел Щедрин строчку из письма, — ударят по сердцам с томительной силой». ...

И дед и Бестужев верили в расплату. Расплата пришла. Разве матросы, солдаты, рабочие, миллионы крестьян, бросившиеся в революцию, как в родную стихию, не мстят за деда, за Бестужева, за Тихонова, не бьются за вольную страну, о которой они тосковали сто лет назад?

Письмо Бестужева Щедрин воспринял как завещание, как призыв, как далекий крик из глубины тяжелой и кровавого столетия: «Не забывайте нас, счастливые».

Великая Октябрьская социалистическая революция свергла временное правительство. Власть перешла к большевикам. Минонос «Смелый», капитаном которого стал Щедрин, направляется из Петрограда на Волгу — на борьбу с контрреволюционной армией Колчака. В деревне Мегры, расположенной по пути следования «Смелого», Щедрин узнает, что правнук Семена Тихонова двенадцатилетний Алексей Тихонов живет в Петергофе и обучается столярному делу у Никанора Ильича Никитина.

Случайная встреча с известным писателем (судя по всему с Горьким), обратившим внимание на природную одаренность мальчика, определяет дальнейшую судьбу Алексея Тихонова: он начинает учиться живописи и становится известным художником.

Часть третья

События, описываемые в этой части, происходят в Ленинграде в 30-е гг. Ленинградцы готовятся к большому празднику искусств, который должен состояться во время белых ночей. Художнику Алексею Тихонову поручено оформление зданий и улиц в Петергофе.

Во время ночной прогулки по Петергофу он встречается на пристани молодую шведку, опоздавшую на последний пароход в Ленинград и просидевшую всю ночь на скамейке. Тихонов провожает ее, сажает на первый пароход, а сам едет поездом в надежде снова встретиться с ней в Ленинграде, но опаздывает к приходу парохода.

Щедрин живет в Ленинграде и преподает в Морской академии. Переписывается с Якобсенами и доктором в Мариегамне. В начале июня из Стокгольма приезжает погостить Мария Якобсен, или Мари, как звал ее Щедрин. Находясь в Ленинграде, Мари много читает, чтобы лучше знать русский язык. Ее восхищает прекрасный город, его дворцы и театры, простота отношений между людьми, то, что всюду на нее смотрят приветливо, с улыбкой.

Около портретов Анны Якобсен, Павла Бестужева и матери Щедрина Мари всегда ставила на столик цветы.

Алексей Тихонов занят подготовкой к предстоящему празднику, он полон вдохновения. Мир по-новому раскрывается перед ним. Этим полным чувством жизни он обязан своему времени и встрече с молодой знакомкой.

Тихонов разыскивает в Ленинграде Щедрина. Войдя в дом Щедрина, Тихонов обращает внимание на портрет офицера в черном мундире и молодой женщины, похожей на знакомку, которую он встретил на пристани. Происходит встреча художника Тихонова и морского офицера Щедрина.

— Вы, очевидно, художник?

— Да.

— Я догадался, когда увидел, как вы вглядываетесь в этот портрет.

— Великолепная работа! Кто это?

— Это прекрасная женщина, дочь одного старого шкипера с Аландских островов.

— Она шведка? — быстро спросил Тихонов.

— Да. Ее звали Анна Якобсен. Ее жизнь связана с очень трагическими обстоятельствами. Это жена офицера Павла Бестужева, убитого на дуэли на Аланде в начале прошлого века. Она сошла с ума.

— Моего прадеда, — сказал Тихонов, — тоже убили в Финляндии, но только не на дуэли. Его заповоли. Он был простой солдат.

— Позвольте, — сказал моряк, — когда это было?

— Я думаю, что тоже в начале прошлого века.

Моряк встал и подошел к окну. Он посмотрел на дождь, сыпавшийся пылью в лужи на дорожках, потом обернулся и спросил:

— Вы родом не из деревни Мегры на реке Ковже?

— Да, — сказал удивленно Тихонов. — Откуда вы знаете?

Моряк не ответил.

— Ваш прадед, — сказал он, — похоронен в одной могиле с Павлом Бестужевым. Оба они были убиты в один и тот же день. Их связывала общая судьба. Ваш фамилия Тихонов?

— Да.

— Наконец-то! — Моряк широко улыбнулся и крепко обхватил обеими руками, пожал руку Тихонову. — Меня зовут Щедрин. Я вас долго искал, потом бросил. Во время войны я служил на Аландских островах. Там я узнал подробную историю гибели Павла Бестужева. Он был вольнодумец. Он спас от казни декабриста и был убит на дуэли из-за столкновения с командиром полка. Я был на его могиле и удивился тому, что он зарыт не один, а вместе с солдатом Тихоновым. Я старался узнать, чем были связаны эти два человека — Тихонов и Павел Бестужев, но никто не мог мне этого объяснить. Местные жители ничего не знали, рыться же в архивах я не мог. Мне бы не дали, да и было тогда совсем не до этого: началась революция. Мне попало в руки предсмертное письмо Бестужева. В нем я нашел просьбу сообщить о смерти солдата Тихонова его родным, в деревню Мегры на реке Ковже. Во время гражданской войны я случайно попал в Мегры, разыскал потомков солдата Тихонова и видел вашу мать. <...>

Тихонов впервые почувствовал связь с прошлым, деревней, где сотни лет его отец, дед, прадед ковыряли холодную глину, где в детстве мать присыпала ей порезы золой из печки, где умирали от грыж, от родом от голодного тифа. Все это было давно мертво. Оно не если и вспоминали, то с неохотой.

Но теперь прошлое заговорило другим языком. В нем, в Алеше Тихонове, была кровь этих людей и кровь прадеда — николаевского солдата, убитого за смелость за бунт, за помощь декабристам.

Мысль, что он должен быть достойным потомком немудрого крестьянина, замуштрованного казармой, одетого в заношенную солдатскую шинель, появилась в сознании Тихонова.

Дождь прошел. Тучи медленно сваливались к югу и открывали на западе пустынное небо.

У калитки Тихонов столкнулся с женщиной. Он посторонился и поднял голову. Это была она, петергофская незнакомка.

Она держалась за железную решетку и смотрела на Тихонова. Тихонов снял шляпу.

— Как хорошо, — сказал он, — что я вас снова встретил! Город так велик, а вы, должно быть, не единственная шведка в Ленинграде.

Мари молчала. Рука ее медленно разжалась, на перчатке осталось серое пятно от решетки. Она прислонилась к ограде и быстро сказала:

— Да, да... Говорите.

— Что? — спросил Тихонов. — Что я могу сказать сейчас? Вы уже, пожалуй, знаете все сами.

— Если бы я знала... — сказала Мари и улыбнулась. — Пойдемте.

Она крепко взяла Тихонова за руку выше кисти и, как мальчика, повела за собой. Они молча шли по улице. Пустынное небо лежало у них под ногами, отраженное в лужах дождевой воды. <...>

...Тихонов рассказал Мари обо всем, что он узнал от Щедрина: об Анне Якобсен, о Павле Бестужеве и о своем прадеде.

— Значит, Анна завещала мне вас, — задумчиво сказала Мари.

До поздней ночи они ходили по городу. Он был в этот вечер особенно прекрасен. Он возникал перед ними мощными колоннадами зданий, горбатыми арками безлюдных мостов, бронзовыми памятниками и кущами столетних лип.

В Петергофе начинается праздник искусств.

В большом позолоченном зале собрались моряки. В глубине зала играет оркестр.

Щедрин поднял руку. Оркестр умолк. Два поколения моряков затаили дыхание.

— Друзья! — сказал Щедрин. — Старые и молодые моряки! Надо ли говорить о том, что каждый носит в сердце, — говорить о гордости своей эпохой, своей родиной! Мы призваны охранять страну, создающую счастье для трудового человечества. Мы дрались за нее. Мы побеждали в прошлом и будем побеждать всегда. Каждый из нас отдаст всю кровь, силы, все мужество для того, чтобы могли спокойно работать и процветать наша страна и ее культура.

Не только мы одни создавали ее. Мы, поколение победителей, не можем быть неблагодарными. Мы всегда будем беречь в своем сердце память о рабочих и крестьянах, поэтах и писателях, ученых и художниках, фило-

софах, солдатах и матросах, погибших за народное счастье в далекие времена, отделенные от нас десятилетиями и сотнями лет.

Позвольте мне вместо праздничной речи рассказать вам простую историю, случившуюся больше ста лет назад...

Моряки зашевелились и стихли. Щедрин коротко рассказал историю гибели солдата Семена Тихонова Павла Бестужева и Анны Якобсен.

Иногда он умолкал и проводил рукой по волосам, стараясь не выдать своего волнения.

— Павел Бестужев перед смертью оставил письмо. Я прочту из него несколько строк. <...>

Моряки слушали стоя.

— Я завидую им,— голос Щедрина нарастал и подымался до грозного крика,— и кричу в душе: «Не забывайте нас, счастливицы!»

Мари глазами, полными слез, смотрела в окно.

В зале молчали.

— Друзья,— сказал Щедрин,— еще всего несколько слов. Потомок солдата Семена Тихонова — один из лучших наших художников. Великолепием этого праздника мы обязаны ему. Правнучка Анны Якобсен, умершая от горя,— среди вас. Она приехала в нашу страну. Она нашла здесь новую родину и счастье. О нем я не могу говорить.

Щедрин замолчал. Тогда в глубине зала встал Акерман и крикнул:

— А внук спасенного декабриста — это ты!

Зал вздрогнул от бури приветственных криков.

Широкое пламя блеснуло в окнах. Моряки оглянулись. Над Ленинградом подымались к небу сотни световых потоков.

Но Щедрин не смотрел на огни Ленинграда. Он смотрел на Мари, потому что нет в мире большей красоты, чем лицо молодой женщины, любящей и счастливой.

КОММЕНТАРИЙ

I

ЛЕКСИКА

сковать льдом — перен. покрыть льдом

камин — комнатная печь с широкой открытой топкой

тяготиться — испытывать чувство недовольства чем-нибудь или кем-нибудь

архипелаг — группа морских островов, расположенных вблизи друг от друга

закусить (трубку) — курить трубку, зажав в зубах

пироскаф — устар. пароход

бриг — двухмачтовое парусное судно коммерческого или военного назначения

клипер — быстроходное парусное трехмачтовое судно

барка — деревянное судно с плоским дном и без палубы, служащее для перевозки грузов

бригантина — легкое парусное двухмачтовое судно

угол (земли) — перен. местность, обычно отдаленная (ср. во всех уголках мира)

шкіпер — зд. устар. капитан — владелец коммерческого судна

чад — зд. едкий дым, запах

кузов (корабля) — спец. каркас корабля

снасть — канат, веревка и т. п., служащие для управления парусами, оснастки мачт

рѣя — подвижный поперечный брус на мачте, служащий для крепления парусов

будка — небольшая деревянная постройка для часового

камбуз — спец. кухня на судне

забулдыга — прост. беспутный, спившийся, опустившийся человек

гусар — в царской армии: военный из частей легкой кавалерии, носивших форму венгерского образца

нечістый — зд. нечестный, основанный на обмане (нечистая карточная игра)

прапорщик — в царской армии: самый младший офицерский чин

великий князь — титул сына, брата или внука русского царя

мигрень — сильная головная боль

кивер — высокий, без полей, жесткий военный головной убор

почитать — устар. считать, признавать

разжалование — устар. понижение в чине, в должности в наказание за что-либо

поручик — офицерский чин в царской армии

каторжный полк — военная часть строгого режима, куда направляли ссыльных военных

стоять в (на) карауле — охранять что-либо

жевать губами — в непереходном употреблении: делать губами жевательные движения (часто как выражение плохого настроения, озабоченности и др.)

зайнделевый — покрытый инеем, тонким слоем снега, который образуется благодаря испарению на сильно охлажденных предметах

башлык — суконый теплый головной убор с длинными концами, который надевается поверх шапки

сторожка — небольшой домик, помещение для сторожа

топтаться — зд. быть, находиться где-нибудь

на корточки (садиться) — сесть, согнув колени и держась на носках

один господь бог ведает — одному богу известно, т. е. никто из людей не знает

высокородие — устар. в царской России: в сочетании с местоимениями *ваше, его, ее, их* — титулование чинов, более высоких по степени

стоящий — разг. заслуживающий внимания, уважения
полуротный командир — в старой армии: командир полуроты (половина роты как войсковой единицы)

постоялец — *устар.* жилец, тот, кто временно живет где-нибудь
напролёт — *разг.* без перерыва, целиком
прошамкать — *разг.* сказать невнятно, пришепывая
душá человек — говорится о хорошем, чутком, отзывчивом человеке
тесáк — холодное оружие с широким и коротким обоюдоострым
клинком на крестообразной рукоятке
мóрок — *диал.* мрак, темнота
без утайки (отвечать) — *разг.* ничего не утаивая, не скрывая
служивый — *устар.* солдат, военный
подсобить — *прост.* помочь
эполёт (мн. эполёты) — парадные офицерские погоны с шитами
в дореволюционной армии
Христá ра́ди — *зд.* как выражение усиленной просьбы в значении
'пожалуйста' (букв.: во имя Христа)
допытаться — *разг.* разузнать
ва́ше благо́рдие — в царской России: титулование старших офицеров
церских и равных им гражданских чинов
от пётли (спасаться) — *зд.* спастись от смертной казни (от пачки
селицы)
допо́длинно — *разг.* точно, наверняка
быть в де́ле — *зд. устар.* участвовать в сражении (существительное
слово *дело* имело раньше значение 'сражение, бой')
лейб-гвар́дия — привилегированные войска в монархическом
государстве (первоначально — личная охрана монарха)
карте́чь — артиллерийский снаряд, начиненный круглыми пулями
для массового поражения живой силы на близком расстоянии
неужто — *прост.* неужели
свобóдно — *зд. прост.* весьма вероятно, вполне возможно
москóвцы — *зд.* солдаты и офицеры Московского полка
пра́вое де́ло — справедливое, содержащее в себе правду
дело
тира́н — жестокий правитель, власть которого основывается
произволе и насилии
кандалы́ — в царской России: железные кольца с цепями, которыми
надеваются на руки и ноги тем, кто арестован за особо тяжёлые
преступления; *зд. перен.:* правду в кандалы не забьёшь, т. е. правду
не одолеешь
ча́ща — густой, частый лес
испо́лнить — *книжн.* наполнить
слежа́вшийся (снег) — уплотненный, отвердевший от долгого
лежания снег
крыльцо́ — вход в дом в виде наружной пристройки с площадкой
под навесом и лестницей
канона́да — сильная, частая стрельба из орудий
стесня́ть дыха́ние — затруднять, сдавливать дыхание; мешать
свободно дышать
утéшить — успокоить, облегчить кому-нибудь горе, страдание
бушева́ть — проявляться с разрушительной силой (о ветре, огне, наводнении)
кроме́шный мрак — *разг.* об очень сильном мраке, полной темноте
нейстовый — очень сильный, буйный, безудержный
вот-вот — *разг.* в самом скором времени, сейчас, сию минуту
на́чисто — *разг.* совсем, совершенно, полностью; *зд.* также —
'сдует, очистив'
прихо́жая — передняя комната при входе в дом, где обычно снимают
верхнюю одежду

са́бля — холодное оружие с длинным изогнутым стальным клинком
(окна) выхо́дят — *зд.* обращены (окна выходят в сад, т. е. обращены,
«смотрят» в сад)
засты́гнутый — захваченный внезапно, неожиданно, врасплох (*зд.*
зимой, сковавшей льдом залив)
чем могу́ (вам) служи́ть? — форма вежливого предложения своих
услуг
господа́ — *зд.* в дореволюционное время — форма вежливого
обращения к группе лиц (обычно в привилегированных слоях общества)
суда́рь — *устар.* вежливое обращение в дореволюционном (обычно
привилегированном) обществе
затере́ть льдом — сковать, сдавить льдом, лишив возможности
плыть (о корабле)
выко́лачивать тру́бку — колотая, выбивать пепел из трубки (метонимическое
употребление)
носи́ть (какой-либо) фла́г на корме́ (задней части судна) — плавать
под флагом какой-либо страны
стро́ить ро́жи — *прост.* гримасничать, выражая обычно неприятные
чувства, искажая свое лицо; *зд.* в сочетании со словом *смерть*
употребляется как обозначение постоянной опасности в трудном
плавании
па́дать (на кого-либо) — *зд.* доставаться кому-либо, выпадать на
чью-либо долю
снима́ться с я́коря — поднимать якорь, отправляясь в путь (ср.
бросать якорь — причаливать, останавливаться на стоянку)
сопе́ть (тру́бками) — *зд.* производить свистящие, сильные звуки при
курении
затяну́ть дуэ́ль — *зд.* отложить срок дуэли на некоторое время
кося́к — брус дверной или оконной рамы (низ и верх ее обычно
стесаны наискось)
шпи́ру́тены — длинные гибкие прутья, палки или шомпола, которыми
били провинившихся солдат и преступников в царской России,
прогоняя их «сквозь строй»; этим выражением обозначалось и само
телесное наказание
му́сорно — *разг.* грязно, много мусору
мае́та — *прост.* мучение, мука, хлопоты, беспокойство (ср. *маять-ся* —
мучиться, томиться)
отписа́ть — *устар.* и *прост.* написать о чем-нибудь в письме
кончи́на — *высок.* смерть
любе́зный — *устар.* дорогой
горя́чка — *устар.* лихорадка
приказа́ть до́лго жи́ть — *перен. устар.* умереть
губе́рния — основная административно-территориальная единица в
России с начала XVIII в. и в СССР до 1928—1929 гг.; теперь —
область
уе́зд — административно-территориальная единица, составная
часть губернии; теперь — район
высвобо́дить — вынуть, освободить от чего-то стесняющего
соверши́ть грех — *зд. перен.* быть виноватым
перене́сти (испыта́ния) — выдержать, пережить
вто́ргнуться — *зд.* появиться насильственно, внезапно где-нибудь
наполня́ть се́рдце негодова́нием — вызывать (в сердце) чувство
крайнего возмущения
пролива́ть слёзы — плакать (обычно сильно и продолжительно)
сущест́во (в сочетании с местоимением *всё*) — все физические
и душевные силы человека, весь человек

от чистого сердца — искренне, из добрых побуждений
отдаваться (чужим несчастьям) — эд. целиком, полностью посвятить себя помощи другим, разделяя их несчастье
рассеиваться — перен. исчезать
сниматься — см. сниматься с якоря
не покладая рук (работать, что-нибудь делать) — без отдыха усердно
ежели — устар. если
участь — судьба
томительный — эд. мучительный, вызывающий нравственные страдания
почитаться — устар. считаться
народный трибун — эд. общественный деятель, отстаивающий права и интересы народа
в душе (кричать) — мысленно, в мыслях
каземат — в дореволюционной России: одиночная камера в тюрьме для содержания заключенных (обычно политических)
невольный — совершаемый или вызываемый без умысла, не своей воле, вынужденный
обступить — эд. окружать со всех сторон, окутывать, обволочивать
удары моря — шум волн, прибоя
солёный (ветер) — морской ветер, пропитанный солью
напрямик — прямо, кратчайшим путем
тянуть (запахом) — пахнуть
громада — о большом, огромном предмете (громада корабля)
горечь — эд. тяжелое чувство, вызываемое несчастьем
свидеться — разг. увидеться, встретиться
хлопать — производить резкие, короткие звуки, ударяя чем-нибудь (хлопать парусами)
шлюпка — лодка с прочным широким корпусом

○

Ботнический залив — северный залив Балтийского моря, расположенный между Финляндией и Швецией
Баратынский Евгений Абрамович (1800—1844) — известный русский поэт пушкинской плеяды. В 1820—1825 гг. в чине унтер-офицера служил в пехотном полку в Финляндии. В 1824 г. Баратынский написал стихотворную повесть «Эда» о трагической любви финской девушки Эды и русского гусара Владимира. Отзвуки этой поэмы можно обнаружить в сюжете первой части «Северной повести Паустовского и в образах Анны и Павла Бестужева
«...чудный хлад сковал Ботнические воды» — эта фраза взята Паустовским из эпилога поэмы Баратынского «Эда»
Кюмель — крепость в Финляндии, входившей после русско-шведской войны 1808—1809 гг. в состав Российской империи до 1917 г. В крепости Кюмель размещался полк, в котором служил Баратынский
Мариенгамн (Марианхамна) — портовый город на острове Аланд административный центр Аландских островов, расположенных у входа в Ботнический залив, а также близ Финского залива и принадлежавших тогда Великому княжеству Финляндскому, входившему в состав Российской империи
Карибское (Карайбское) море — море Атлантического океана, расположенное к северу от берегов Южной Америки и к востоку от Центральной Америки
Левант — общее название стран, прилегающих к восточной части

Средиземного моря (Сирия, Ливан, Египет, Турция, Греция и др.; от франц. Levant — Восток)

Декабрьское восстание — вооруженное выступление русских дворянских революционеров против царизма 14 декабря 1825 г. на Сенатской площади в Петербурге (откуда и название его участников — декабристы). Восстание было жестоко подавлено

Бородино — село в 110 км к западу от Москвы, где произошло крупнейшее сражение Отечественной войны 1812 г., определившее поворот в ходе войны в пользу русской армии и неизбежность разгрома армии Наполеона

Александр I — русский император в период с 1801 по 1825 г.

Московский полк — полк, участвовавший в восстании 14 декабря 1825 г. и первым пришедший на Сенатскую площадь

царь Николай I — Николай I, русский император в период с 1825 по 1855 г. Жестоко подавив восстание декабристов, Николай I утвердился на престоле. Он установил режим военно-полицейской диктатуры, казарменные порядки с широким применением телесных наказаний. Народ дал Николаю I прозвище «Палкин»

Або — второе (шведское) название портового города Турку в Финляндии

дуэль — поединок между двумя противниками по вызову одного из них на заранее определенных условиях. В России дуэль впервые была запрещена при Петре I в 1701 г. Участвовавших в дуэли приговаривали к смертной казни. Манифест Екатерины II 1787 г. о поединках значительно понизил наказание за дуэль. В царской армии дуэль стала обязательной для офицеров, если суд общества офицеров считал это необходимым

II

ЛЕКСИКА

пастель — мягкие цветные карандаши для живописи, а также сам рисунок, выполненный такими карандашами
заунывный — тоскливый, наводящий уныние, грусть
притоптывать — топтать ногами в такт чему-нибудь
ковыряться — разг. эд. перебирать, чинить
сбегать (о молоке) — вскипев, переливаться через край кастрюли
патриархальный — существовавший в старину, устарелый; добродушно-примитивный, незамысловатый
почтовая карета — устар. закрытый четырехколесный конный экипаж, предназначенный для перевозки почты
сверчок — насекомое, производящее трением крыла о крыло потрескивающие, стрекочущие резкие короткие звуки
миноносец — военное судно, приспособленное для уничтожения кораблей противника торпедами
линённый корабль (линкор) — большой, мощный по вооружению бронированный военный корабль
форт — отдельное укрепление в системе крепостных сооружений
набирать имя флагами — передавать с помощью сигнальных флажков по специальной азбуке, коду
кристаллизоваться — перен. приобретать ясную, определенную форму
заниматься — перен. начинаться (о заре, утре, дне; заря занимается)
реликвия — вещь, хранимая как память о прошлом и являющаяся предметом почтительного отношения

заложить — *зд.* вложить
гусиное перо — оцинненное, заостренное перо гуся, которым писали до появления стального пера
лаванда — вечнозеленый кустарник с голубыми или темно-синими цветами, издающий сильный запах
тёплиться — *перен.* слабо светиться, проявляться; *ночь теплая* — еще не прошла, не кончилась
фольга — очень тонкий блестящий металлический лист, употребляемый для украшения изделий, в производстве зеркал и т. п.; *как блестящая, как фольга* — ярко, серебристым цветом
тлеть — *зд.* слабо гореть, светиться

Газеты были полны... сообщений о возвращении в Россию Ленина — 3 (16) апреля 1917 г. В. И. Ленин, вынужденный долгое время скрываться от преследования царских властей, возвращается из Швейцарии в Петроград. Возвращение Ленина в Россию имело огромное значение для партии, революции. Рабочие, крестьяне, солдаты восторженно встретили вождя, произнесшего речь с броневика на площади Финляндского вокзала в Петрограде

III

ЛЕКСИКА

сходить с ума — терять рассудок, становиться сумасшедшим
(быть) родом из — родиться в (какой-то местности, городе, деревне)
связывать — *зд.* сближать
широкó (улыбаться) — *зд.* радостно, не стесняясь проявлять своих чувств
вольнóдумец — *устар.* свободомыслящий, тот, кто скептически и отрицательно относится к господствующему политическому строю
рыться — *перен. разг.* искать что-нибудь, перебирая бумаги, вещи
потóмок — человек по отношению к тому, от кого он происходит к своим предкам
ковырять — *зд. разг.* копать
присыпáть порéзы золой — народное средство лечения: раны, порезы (порезы) посыпались при отсутствии дезинфицирующих средств золой — остатками от сжигания дров в виде серо-черной пыли
грýжа — болезнь, результат подъема тяжестей, непосильной работы
голо́дный тиф — тяжелое заболевание, вызываемое инфекцией, резким ослаблением организма вследствие голодания
кровь — *зд.* как обозначение родственной принадлежности, патристственности, общего духа
немóдрый — *разг.* простой, обычный
замуштрóванный (казáрмой) — в просторечном употреблении: мученный бессмысленной военной, казарменной муштрой (*муштровать* — обучая военному делу, заставлять механически заучивать приемы при строгой, палочной дисциплине)
свáливались — *зд.* медленно передвигаться, уходя в сторону (*они медленно сваливались к югу*)
калитка — небольшая дверь в заборе, в ограде
горбáтые а́рки мостóв — *перен.* изогнутые в виде арки мосты

кúща — листва, крона деревьев
отдáть всю крóвь — отдать всю свою жизнь, погибнуть, защищая кого-либо или что-либо

Петерго́ф (Петродворе́ц) — город под Ленинградом, расположенный на южном берегу Финского залива. В Петергофе находится знаменитый дворцово-парковый ансамбль с грандиозными фонтанами и каскадами. В центре ансамбля — Большой дворец, построенный на естественном уступе и обращенный к морю. Дворцы и парки Петергофа — замечательные памятники русской архитектуры и скульптуры. Петергоф начал создаваться с 1709 г. по указанию Петра I (отсюда и название: букв. 'дворец Петра').

Лирическое восприятие действительности, романтическая окрашенность изображаемого, глубокая человечность, душевная чистота, стремление к утверждению добра и справедливости, удивительное умение передавать красоту природы и труда человека, любящего свою родину, тонкость и мягкость писательской манеры — вот что характеризует творчество Константина Георгиевича Паустовского.

Произведения писателя отличаются яркостью воспроизведения и изображения жизни. В автобиографических заметках «Коротко о себе» Паустовский так писал об одном из своих стремлений: «Оно появилось в зрелом возрасте и с каждым годом делается сильнее. Сводится оно к тому, чтобы насколько возможно приблизить свое нынешнее душевное состояние к той свежести мыслей и чувств, какая была характерна для дней моей юности».

Каждый писатель идет к достижению главной цели, к воплощению эстетических идеалов своим путем, по-разному воздействуя на читателей своим творчеством. У Паустовского это — воспитание добрых чувств, высокой человеческой нравственности. Говоря о творчестве Паустовского, писательница Вера Панова подчеркивала, что за добро можно бороться разными средствами. И разоблачение зла служит добру. А можно служить добру и воспитанием добрых чувств. Так служит ему Паустовский.

«Северная повесть» была написана Паустовским в 1937 г. и первоначально публиковалась под названием «Северные рассказы». Публикация «Северной повести» датируется 1939 г.

Это — романтическое повествование о людях разных поколений и национальностей, чьи судьбы тесно и порою

замысловато переплетаются между собой. Герои повести объединяют общие черты — борьба за социальную справедливость и свободу, подлинный патриотизм и интернационализм, нравственная чистота. Паустовского — «личность, богатая духовно, осознающая свою почетную должность — быть человеком на земле, быть рыцарем добра и справедливости» [Александров, 1969, с. 108].

Повесть представляет собой изображение трех периодов событий, значительно разобщенных во времени, но тесно связанных судьбами героев и идейной преемственностью поколений. Такая структура обусловлена содержанием повести и помогает глубже и всестороннее в исторической перспективе — раскрыть его.

Одна из главных мыслей «Северной повести» — историческая неизбежность торжества социальной справедливости. В письме Анне Бестужев, выражая революционные настроения декабристов, писал: «...смерть Тихонова и арест участников петербургского восстания являются лишь отдельными случаями всеобщего родного страдания. Им щедро и незаслуженно надеялась моя родина... Я знаю — и ты должна знать это вместе со мной, — что придут времена великой расплаты. Нам мучения и гибель ударят по сердцам с томительной силой. Пренебрежение к счастью народа будет почитаться мерзейшим преступлением. Все низкое будет раздавлено в пыли, и счастье человека станет самой высокой задачей народных трибунов, вождей и полководцев». Эта расплата оказалась невозможной тогда, во времена царизма: она наступает спустя более чем сто лет. А для изображения этого писателю нужен переход в другой временной план, чтобы показать победоносное дело, ради которого лучшие люди своей эпохи отдали жизнь, в новой «проекции» понять и оценить огромное значение идей декабристов, которые, по словам В. И. Ленина, были вместе с Герценом самыми выдающимися деятелями дворянского периода освободительного движения в России¹. На могиле Бестужева и Тихонова революционные матросы проводят свои митинги, что символизирует связь и преемственность восстания декабристов и Великой Октябрьской социалистической революции, свергнувшей царизм и установившей власть трудового народа.

Большой «временной размах» изображаемого дает писателю возможность показать осуществление лучших идеалов человека, пусть даже в последующих поколениях, но непременно осуществление, раскрытие огромных потенций человека путем преемственности того лучшего, что было заложено, но не всегда могло осуществиться в предшествующих поколениях, победу справедливости и добра. Правнук солдата Семена Тихонова Алексей Тихонов становится известным художником, внук участника восстания декабристов Александр Щедрин — прославленным капитаном советского флота и ученым. Юная Мари воплощает в себе лучшие черты, завещанные ей Анной: удивительную непосредственность и женственность, которые сочетаются в ней с сознанием долга, готовностью бороться за справедливость и счастье. Любовь русского офицера Бестужева и шведской девушки Анны как бы снова возрождается в отношениях Алексея Тихонова и Мари.

«Северная повесть» проникнута идеей братства различных народов, борющихся за осуществление светлых идеалов человечества. Старый шведский шкипер говорит, обращаясь к Бестужеву: «Каждый из нас хотел бы спасти от виселицы вашего соотечественника. Каждый из нас понимает, что где бы человек ни сражался за свободу, он сражался за нее и для нас. Мы — шведы, финны, французы; он — русский. Мы уважаем его».

Реализм Паустовского пронизан революционной романтикой: в повести изображается не только привычное, типичное, но и исключительное, из ряда вон выходящее. Персонажи повести оказываются в причудливом сплетении событий, их судьбы полны романтических случайностей в самые переломные моменты жизни. Все это не только вполне могло быть в самой жизни (и в этом нас убеждает большая художественная правда изображения), но и должно быть в литературном произведении в соответствии с его замыслом.

Павел Бестужев и Анна Якобсен, Семен Тихонов и Николай Щедрин, несмотря на все их различия, по своим взглядам и нравственным идеалам — люди будущего по сравнению с их «жестоким веком». Именно поэтому они и их подвиг так близки и дороги потомкам — Алексею Тихонову, Александру Щедрину, Мари Якобсен и их современникам.

Герои Паустовского всегда в поисках. Они не погружены в быт. Это — мечтатели, активно преобразующие жизнь во имя прекрасного будущего. Образы носят

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 25. С. 93.

отпечаток романтической манеры изображения. контрастны в делении на положительных и отрицательных персонажей, даны иногда эскизно. Но это сильные, смелые, дерзающие, люди большой мечты, бокового лирического ощущения жизни и сильных чувств. С. Л. Львов справедливо замечает в своей книге Паустовском [1956, с. 157], что «сильнее всего лирическое звучание повести ощутимо в чистой и светлой любви героев, наполняющей их до краев и открывающей их сердца миру».

Образ автора зримо проступает в романтическом повествовании, пленяя нас своей человечностью, искренностью, нравственной чистотой, поклонением красоте вечной женственности. Об этом хорошо сказано в вступлении: «Когда будете писать — думайте о ней, хотя ее и не было, и о превосходных людях, которым вы тоже превосходнейший человек — искренне и просто очень задушевно рассказываете о том, что известно только вам, что необходимо узнать и ей и всем и понимаете?»

□

Развертывание сюжета и общая композиционная структура повести определяются с объективной стороны показом широкого круга исторических событий (восстание декабристов, Февральская буржуазно-демократическая революция и Великая Октябрьская социалистическая революция, жизнь Страны Советов в 30-е гг. нашего века), с субъективной, обуславливающей мотивы поведения героев, — теми глубокими социальными противоречиями, которые породил царизм, — конфликтом героев с отвратительной средой бесчеловечных киселевцев. Борьбой героев повести за справедливость и счастье. Декабрист Николай Щедрин, человек передовых взглядов своего времени, вынужден бежать за границу от преследования царских жандармов; ему нет места на родине. Павел Бестужев, Семен Тихонов и Анна Якобсен, спасшие его, погибают. И все же первая часть повести не оставляет чувства пессимизма. Прощаясь с солдатом Тихоновым, декабрист говорит ему: «Наше дело проиграно, но семена брошены и взойдут. Не так внуки твои увидят бесслезную жизнь и нас за нею поблагодарят».

Сюжетная линия первой части повести (Николай Щедрин — Павел Бестужев — Анна Якобсен — Семен

Тихонов) продолжена во второй и третьей частях находящимися друг друга потомками героев (Александр Щедрин — Мари Якобсен — Алексей Тихонов). Субъективные и объективные факторы, определяющие сюжет, тесно переплетаются: для разрешения субъективных противоречий героев потребовалось время, объективный ход истории, большие социальные преобразования, устранившие эти противоречия и принесшие долгожданную расплату. «...Расплата пришла. Разве матросы, солдаты, рабочие, миллионы крестьян, бросившиеся в революцию, как в родную стихию, не мстят за деда, за Бестужева, за Тихонова, не бьются за вольную страну, о которой они тосковали сто лет назад?» — думает внук декабриста Александр Щедрин.

Идейный замысел писателя определил особенности композиции и сюжета повести, тройной временной «срез» происходящих событий, позволивший несколько эскизно, но художественно убедительно показать торжество того дела, за которое боролись декабристы и другие передовые люди прошлого столетия; он же определил и преемственность образов (Николай Щедрин — Александр Щедрин, Бестужев и Анна — Мари, Семен Тихонов — Алексей Тихонов).

Сюжетный параллелизм первой и второй — третьей частей, своеобразный повтор фабульной линии (Бестужев — Анна, Алексей Тихонов — Мари и др.) не случайны. Рассказывая о встрече Алексея Тихонова и Мари, которые нашли свое счастье в стране, свергнувшей самодержавие и сделавшей человека свободным, писатель как бы говорит: такой должна была быть и судьба Павла и Анны и многих других достойных людей «жесточкого века».

Развитие действия, сюжета осуществляется в художественном произведении во взаимоотношениях героев (персонажей), находящихся каждый раз в определенных ситуациях. Однако не все ситуации равнозначны. Важнейшая роль принадлежит напряженной ситуации, обозначающей переломные, эмоционально окрашенные моменты в развитии действия.

Она выражается обычно с помощью экспрессивных языковых средств (тропов, фигур и др.) и является своеобразным «образным узлом» сюжета, усиливающим эстетическое впечатление. Такие напряженные ситуации, символизируемые словесными образами, играют в повести Паустовского семантически важную и эстетически значимую роль.

Ветер ломает лед — символ важнейшей переломной ситуации в композиции повести: бежавший декабрист арестован, Бестужев вызван на дуэль, Тихонов будет прогнан сквозь строй. Отец Анны взволнован, но молчит. Он не дает согласия на брак дочери с Бестужевым. Над Мариегамном свирепствует ветер: «Подобно далекой пушечной канонаде, гудел в заливе лед — его ломал ветром». На эту фразу как бы наслаивается другая, имеющая образно-переносный, глубокий смысл, подтекст. От имени шкиперов, желающих спасти декабриста, Бестужеву обращается старый Якобсен: «Мы верим вам, — сказал отец Анны. — Мы будем рады, если ошибаемся. *Ветер ломает лед*». И далее снова переход к прямому значению: «Еще два дня такого ветра, добавил он, — и море до самого Стокгольма будет открыто для кораблей». Фраза-символ получает, таким образом, новое значение: случившееся коренным образом меняет отношение отца Анны и других иностранцев к Бестужеву, сближает их. Шкиперы готовы помочь Павлу в спасении декабриста, борца за свободу и справедливость. Отец дает согласие на брак Анны с Павлом. Ярко подчеркнутая благодаря столкновениям в ней прямого и переносного значения фраза *Ветер ломает лед* становится сюжетно-ключевой, предопределяя ход дальнейших событий. Тот же прием столкновения прямого и образного смыслов-символов находим и в других эпизодах повести: «— Тогда торопитесь, — сказал лейтенант. — Ему (Семену Тихонову. — Л. Н.) осталось жить недолго. Он потерял много крови... Бестужев подошел к окошку и прижался лбом к холодному стеклу. — Кровь... — сказал он с тоской. — Сердце *запекается кровью*» (= обливается кровью — призыв к мщению).

Яркий пример напряженной ситуации с наступающим резким спадом находим в сцене прощания Анны с освобожденным декабристом. Она сопровождается стилистическим приемом возрастающей градации: «Он хотел поцеловать у Анны руку, но она притянула его голову к себе и поцеловала в холодный лоб. Она сжала плечи беглеца. Сердце ее тяжело билось от боли. Ради его спасения было отдано все: счастье, любовь, отдана жизнь. Он был теперь единственным родным ей человеком».

Не менее важное значение имеет в повести и прием экспрессивного сюжетного повтора, например обращение к письму Павла Бестужева (написание письма, чтение его Александром Щедриным у себя в комнате и перед

собравшимися моряками двух поколений в конце повести), к заключительным словам «Не забывайте нас, счастливы!» — одному из лейтмотивов повести. Интересно отметить, что это обращение к будущему поколению поддерживается в речи и других персонажей (ср. декабрист — солдату Тихонову: «Не ты, так внуки твои увидят бесслезную жизнь и нас за нее поблагодарят»).

В повести много необычных сюжетных сплетений, неожиданных столкновений героев, свойственных романтическим произведениям.



Язык «Северной повести» Паустовского, система ее речевых изобразительных средств представляют собой сложную разветвленную структуру. Они подвергаются здесь анализу, разумеется, лишь частично. Главное внимание уделено языковой характеристике героев (персонажей) повести и описанию природы как важного семантического и эмоционального «аккомпанемента» изображаемого.

Героев повести характеризуют в первую очередь их действия, поступки, мысли, слова, отношения. Изображение динамики событий, а иногда и настоящего «бега времени» в романтической повести не может и не должно оставлять в подробных портретных зарисовках и других характеристик героев. Тем большее значение приобретают в «Северной повести» меткие (иногда сознательно повторяемые) языковые штрихи, запоминающиеся детали, дополняющие что-либо или создающие необходимый фон, выразительные оценки, точно найденные художником слова и выражения.

Павел Бестужев, один из главных героев повести, — человек передовых взглядов, сторонник декабристов (в самой фамилии его содержится своеобразный намек на декабриста А. А. Бестужева и его братьев-единомышленников). Его идейное кредо — в письме к Анне. «Языковая ткань» образа — это главным образом оценки Бестужева окружающими: «Один во всем полку *стоящий человек* — прапорщик Бестужев...»; «Ничего не скажешь, наш полуротный — *душа человек!*» (солдат Тихонов); «Бестужев... — *прошамкал старик... О-о-о! Бестужев!*» (отец Анны; экспрессивное выражение восхищения с помощью междометия), в словах Анны: «Он (отец. — Л. Н.) говорит, что ты будешь *достойным мужем*»; «Он был *вольнодумец*» (Александр Щедрин) и др. Сам по-

вестователь, «лик» которого проступает в образе Бестужева, в большинстве случаев как бы воздерживаясь от собственных оценок. Их общая система формируется и складывается в категории образа автора.

Чувство человеческого достоинства, мужество, решительность, человечность Бестужева запечатлены в авторской характеристике и в словах героя (оценка встречи с великим князем): «Бестужев вырвал шапку из рук князя, надел ее и пошел своей дорогой, не оборачиваясь на грозные приказы остановиться. На допросе Бестужев сказал:— *Честь свою я почитаю выше присяги*». Слова Бестужева, гневно брошенные полковнику Клеву, приведенному раненого декабриста на опознание: «Есть простые законы, отделяющие нас от скотов. Они из этих законов — человечность в отношении к пленным». Отношение Бестужева к солдату Тихонову — как равному себе товарищу — находит отражение в его речи, «умирает мой солдат»; «Лежи, лежи, милый,— негромко сказал Бестужев и положил руку на шершавую голову Тихонова» (ср.: «Прощай, друг,— сказал наконец слышно Тихонов»).

Свою большую, страстную любовь к Анне («Сила моей любви к вам так велика, что я не имею достаточно слов, чтобы ее выразить»; «Анна, моя любовь тебе безмерна») Бестужев называет *трудной* («Прощай за трудную любовь и невольные страдания»).

Связь Бестужева и того дела, которому он служил с будущим, с грядущим отмщением тонко подчеркнута Паустовским семантически емким словесным образом: «Марта встала и провела Щедрина к большому камню (лежащему на могиле Бестужева и Тихонова.— Л. Н. Он врос в землю, был отполирован матросскими саблями»).

Образ Анны Якобсен значительно больше очерчен портретно с помощью разнообразных определений и эпитетов. Это *темноволосая, застенчивая девушка... с высокими взлетающими нервными бровями и притягательным лицом, у нее горькие и нежные губы, грудной голос, ласковые слова*; говорит она, часто *перемешивая русские и шведские слова*. Сильные переживания, потрясения (арест декабриста и его готовящийся побег, избитие Тихонова), передаются Паустовским чуть заметными штрихами: «За день она *осунулась, морщинка легла около ее нервно взлетающих бровей, и в глазах, когда она смотрела на Бестужева, появился печальный материнский свет*».

Образ дополняется многочисленными оценками — словесными образами: *прелестная девушка* (Пинер); *эту женщину он мог бы полюбить беззаветно и преданно* (Александр Щедрин о портрете Анны); *необыкновенная девушка, девушка больших чувств и капризов* (доктор) и др.

Анна — натура глубоко эмоциональная. Художник находит слова-доминанты (или образы), создающие своеобразный эмоциональный фон, на котором воспринимается эта удивительная женщина: «Она молча взяла Бестужева рукой за подбородок и *долго, печально смотрела ему в лицо*» (Анна любит Бестужева, но отец не разрешает ей выйти за него замуж); «*Всю ночь после этой прогулки Анна проплакала*»; «Анна стояла *помертвевшая и спокойная*»; Бестужев «*даже сквозь свист ветра и яростный шум бури услышал, как отдавалось в ее теплой руке частое биение сердца*» (прием гиперболизации); «*Это шпицрутены,— ответил, побледнев, Бестужев. Анна медленно опустила на пол: она потеряла сознание*». И снова маленькая, но очень важная деталь в пояснении доктора Щедрина, подчеркивающая силу, глубину и постоянство ее чувства: «В книгу заложено письмо. Оно тоже осталось после Анны. *Она с ним никогда не расставалась*».

Основной образной характеристикой Семена Тихонова, «немудрого крестьянина, замуштрованного казармой», «солдата, убитого за смелость, за бунт, за помощь декабристам», является его речь: меткие народные выражения («Царская служба, она, дед, *не житье, а каторга*», метафорическое «Правду в кандалы не забьешь!»), в которых выражается отношение к царским порядкам в стране, разговорно-просторечные слова, придающие речи Тихонова народный колорит (*без утайки, топчусь, неужто, морок, маета, отпишите, с малолетства* и др.), переход с предписанного солдату уставом обращения к офицеру — к обращению на «ты» в минуты прозрения, осознания себя равноправным человеком (декабристу: «*Разрешите узнать, ваше благородие: был ли в деле лейб-гвардии Московский полк?*» — «*Возьми, ваше благородие, — сказал он, задыхаясь, и сунул хлеб и сало офицеру. — Возьми от всего солдатского сердца. Не обижайся*»; Бестужеву: «*Ваше благородие, уважьте, отпишите матери про мою кончину*». — «*Прощай, друг,— сказал наконец едва слышно Тихонов*»).

Тихонов бросает гневное обвинение душителям свободы, верноподданным Николая Палкина, во время истязания

ния шпицрутенами: «— Правду в кандалы не за-
Не забьешь, братцы! Придет им конец, *извергам,*
сосам!— Он бессвязно кричал и упирался. Со-
сочились струйки крови. Ныли и гудели барабан-
солдат тряслись губы».

Александр Щедрин, Алексей Тихонов, Мари Якобс
представители нового поколения, правдоискатели,
должатели дела своих предков.

Александр Щедрин — центральный персонаж в
и третьей частей повести, который связывает различ-
сюжетные линии в единое целое и благодаря кото-
устанавливается идейная преемственность героев раз-
эпох. Образ Александра Щедрина дан в раз-
двадцатилетний штурман, жадно и много читающий,
не осмысливший до конца надвигающиеся револю-
ционные события — активный их участник, капитан корабля
революционного флота, потом преподаватель Морской
академии, известный ученый. Говоря о Щедрине
Акермане, штурвальный Марченко метко замечает:
«Да вы ж почти что наши. Какие вы, извините, офицеры.
Офицеры — это шкуры, а вы студенты. У вас ма-
другие». Щедрин становится убежденным сторонником
революции, впервые по-настоящему осмыслив подвиг
да, его спасителей и значение этого подвига для совре-
менности. Ср. антитезу *господин каперанг* (капитан
первого ранга) — *офицер революционного флота*, резко
противопоставляющую Щедрина реакционному офи-
церству, во встрече с офицером, оскорбившим мать
Щедрина: «Господин каперанг, — сказал Щедрин,
Гельсингфорс вам не поможет. — То есть как? — на-
спросил новый больной. — Что вы городите, мальчик!
Я не мальчик, а офицер революционного флота...»

Письмо Бестужева Щедрин воспринял как завещание,
зовущее к действию. Когда он стал читать письмо,
«руки у него начали дрожать так сильно, что он
вынужден был положить письмо на стол, чтобы не вы-
дать своего волнения». Обращаясь на празднике искусства
к старшему и молодому поколениям моряков, Щедрин
сказал: «Мы, поколение победителей, не можем быть
неблагодарными. Мы всегда будем беречь в своем сердце
память о рабочих и крестьянах, поэтах и писателях,
ученых и художниках, философах, солдатах и матросах,
погибших за народное счастье в далекие времена, от-
деленные от нас десятками и сотнями лет».

Алексей Тихонов — «один из лучших... художников»
(Александр Щедрин), богато одаренная художественная

натура. «— *Быть тебе Репиным!* — говорил (мальчику
Алеше — Л. Н.) Никитин. — *Рука у тебя сама рисует, без*
всякого умственного напряжения». Портрет Алексея дан
в восприятии Мари: *худой, с седыми висками и моло-*
дым лицом. Творя для своих современников, своего
народа, Алексей с большим уважением относится к тем,
кто боролся за новую, счастливую жизнь. В нем
«была кровь этих людей и кровь прадеда», и он стре-
мился быть «достойным потомком немудрого крестьяни-
на», отдавшего жизнь за свободу.

Встреча с Мари дала Алексею необыкновенный
прилив творческих сил, вдохновения. «Мир стал значи-
телен во всем. Тихонов ощущал жизнь во всем разнооб-
разии ее проявлений, как нечто единое, созданное для
счастья». Сила чувства к Мари тонко подчеркнута его
взволнованностью, погруженностью в мысли о девушке:
«Тихонов плохо слушал Щедрина. — *Это она!* — говорил
он себе, и сердце его билось до боли».

Юная Мари — правнучка Анны, во многом похожая
на нее: *молодая, веселая женщина, в твердом овале ее*
лица и маленьком подбородке было одновременно что-то
французское и северное: лучи солнца освещали ее нерв-
ную руку, сжимающую перила; «чем ближе она подходи-
ла, тем все яснее, как из тумана, звучали легкие шаги,
и уже была видна ее смущенная улыбка»; она «с трудом
подбирала слова и выговаривала их с сильным акцен-
том». «Мари жадно читала, чтобы лучше изучить рус-
ский язык».

Несколькими яркими штрихами Паустовский изобра-
жает отношение шведки Мари к Советскому Союзу,
русской культуре, народу, с которым она тесно связана
и своими семейными традициями, и своим настоящим
и (в этом нет никакого сомнения) будущим: «В вашей
стране я ничего не боюсь». «Она радовалась свободе,
была в восторге, что могла одна ходить по городу,
радовалась всему, что видела в Ленинграде: дворцам и
театрам, жизни, лишенной стеснительных правил и
нравоучений, простоте отношений между мужчинами и
женщинами, между рабочими и учеными, и, наконец,
тому, что всюду на нее смотрели с улыбкой».

Мари непосредственна, женственна, обаятельна, в ее
поступках есть и чуть заметное кокетство, и безрассуд-
ство, вполне простительные ее возрасту: улыбаясь, она
«старалась сохранить на лице *строгое выражение кра-*
сивой и немного разочарованной женщины»; она
оставалась такой же безрассудной, «как в Мариегамне,

когда спорила у него (Щедрина.— Л. Н.) с рукою золотую нашивку» (эта художественная деталь подчёркивает одну из сторон характера Мари, тогда трехлетняя девочка); «Особенно беспокоили Щедрина прогулки Мари».

Храня в своем сердце память о прошлом, о портретах Анны, Бестужева и матери Щедрина «Мари всегда ставила на столик букеты листьев, ветки лилий и цветы гелиотропа». Мари счастлива вдвойне, любовь и долг сливаются у нее воедино: человек, которого она полюбила, оказывается завещанным ей: «...Тихон рассказал Мари обо всем, что он узнал от Щедрина об Анне Якобсен, о Павле Бестужеве и о своем прадеде.— Значит, Анна завещала мне вас,— задумчиво сказала Мари».

* * *

Паустовский — один из лучших художников словесно уловивших так непосредственно, красочно и неповторимо изображать русскую природу. Природа тесно и гармонично сливается у писателя с человеком, его настроениями и переживаниями, она глубоко психологична и является как бы продолжением героев его повестей и рассказов. «Природа у Паустовского — „мудра“, она не размагничивает, не обрекает на прекраснодушное созерцание, не заставляет стремиться к лучшему, высшему, сообщая доброты и веру в свои силы» [Алексанян, 1969, с. 60].

В первой части повести в соответствии с ее содержанием преобладает изображение суровой природы, мрачного пейзажа, какой-то скованности, усиливающих эмоциональную напряженность повествования и рождающих не добрые предчувствия. Лишь изредка мрак сменяется здесь контрастирующим проблеском света, солнца, надежды.

Настроение настороженности и напряжения создается с самого начала повести: «Ботнический залив был скован льдом. Высокие сосны трещали от стужи. Непрестанный ветер сдувал со льда сухой снег. Залив угрюмо блеснул по ночам, как черное стекло, и отражал звезды... Слоистый дым из камбузов стоял в снастях весь день до заката, когда он делался багровым, как дым ночного сражения, и постепенно превращался в черную мглу». («Время было неясное и беспокойное. Кончался январь 1826 года. Недавно пришли известия из

Петербурга о декабрьском восстании и сражении на Сенатской площади»).

Совсем иная природа в изображении прогулки Павла и Анны, когда он объясняется ей в любви. Здесь — светлые, радостные, мажорные тона: «Зрелище, открывшееся их глазам, было исполнено необыкновенной прелести. В чащах стояло безмолвие и не было ни малейшего ветерка. Вверху же, над вершинами леса, дул слабый ветер. Он сбрасывал с ветвей снег. Сотни снежных хлопьев падали сверху, *серебрясь в косых лучах солнечного света*, придававшего зимним чащам таинственное освещение. Хлопья падали, задевали за ветки, *рассыпались в длинные, медленно спускавшиеся к земле полосы белой пыли, шуршали вокруг, как сухой дождь*». Но такие сцены в первой части — редкое исключение.

Сильное душевное волнение Бестужева и Анны после ареста декабриста и их столкновения с Киселевым как бы сливается с резкими порывами ветра, создавая единый и цельный художественный образ. Изображение природы получает глубокий социальный смысл: «Ветер был *теплый и тяжелый. Он стеснял дыхание...* Ветер бушевал над городком с такой силой, будто хотел сорвать и унести на север эту *тяжелую, непереносимую ночь с ее крошечным мраком, слезами, чадом свечей, людской жестокостью и любовью*. Ветер срывал с ресниц Анны редкие слезы. Временами порывы ветра были так неистовы, что казалось, *вот-вот ветер начисто сдует ночь* и ей на смену *откроется блистающее рассветное небо, покрытое легкими облаками*» (обращает на себя внимание обратная антитеза *ночь — рассветное небо*).

Неестественный зловещий свет зари и черный дым предвещают истязание Семена Тихонова: «*Зеленоватый таинственный свет* зари проникал в комнату, и Анна казалась в этом свете очень бледной... Бестужев сделал шаг к ней, но внезапный грохот барабанов раздался за окнами...— Что это?— вскрикнула Анна и бросилась к Бестужеву. Она со страхом смотрела в окно. За ним ветер нес *черный дым* из труб...— Это шпицрутены,— ответил, побледнев, Бестужев». Рассвет перед дуэлью Бестужева и Киселева — *скудный и холодный*. В восприятии Анны, потерявшей Бестужева, *весь день было темно, как ночью*.

Мрачный пейзаж сопровождает в начале второй главы описание мировой империалистической войны, ее бессмысленность для простых людей и жестокость, тре-

вогу «от разбуженных боем и недодуманных мыслематросов. *«Рыхлые тучи, налитые темной водой, ко неслись над морем. Волны, казалось, дохлестывали до них крупными гребнями. На всем лежал хмурый налет, будто море закрыла огромная злобная зловещая солнце ушло навсегда в другие, счастливые страны, посылает Балтике свой потухающий свет».*

Интересно проследить, как с развитием действия меняется во второй и третьей частях изображение природы, это важнейшее в повести «сопровождение событий — мрачные краски сменяются светлыми, доступными, вселяющими оптимизм: «— Заря всемирной социалистической революции уже занялась,— сказал Ленин во время встречи его на Финляндском вокзале. Эти слова разнеслись по всему флоту. Казалось, над морем победно шумело и, неся к берегам мощные мажорные сверкающей воды, повторяло эти слова».

«Ослепительный штиль» сопровождает посещение Шедриным могилы Бестужева и Тихонова. События заключительной, третьей части повести полны светлого солнечного блеска, очарования ленинградских белых ночей: «Тихонов увидел ее (Мари.— Л. Н.) на палубе. Ветер обтягивал платье около ее высоких ног и хлопотал кормовым флагом. Тихонов пошел к берегу. Около смотрителя он оглянулся. Женщина все еще стояла на палубе.— Какое лето!— сказал смотритель.— Я еще никогда не видел такого лета на Балтике. *Сплошное солнце!* «Мари пошла к Летнему саду... *Белые фонари на площадях были лишь немного светлее ночи*»; «*Широкое пламя блеснуло в окнах. Моряки оглянулись. Над Ленинградом подымались в небо сотни световых потоков*»; «*Ленинград сверкал над Невой, как драгоценный камень*».

* * *

Образный строй речи повести подчеркивается различного рода образными средствами: тропами, фигурами и другими словесными образами.

Приведем здесь лишь некоторые примеры их, не ставя перед собой задачи исчерпать всю языковую образность повести.

Сравнение. Замерзшая шинель Тихонова «стучала по полу, как *деревянная*»; комнаты в доме военного моряка Шедрина были до появления Мари «спокойными

и точными, как *астрономические приборы*», «Он посмотрел на дождь, *сыпавшийся пылью в лужи*...» и др.

Метафора. В начальной пейзажной зарисовке: «Залив *угрюмо* блестел по ночам...»; «*косматая зима устроила себе жилье на кораблях*» (о комьях снега, льда, висевших на снастях кораблей в виде косм — длинных спутанных прядей волос)²; *семена брошены и взойдут* (слова декабриста о зародышах, ростках новой свободной жизни); «*гудел, свирепея... ветер*»; Шедрин читает газеты, *пылавшие жаром революционного времени* (т. е. призывами, негодованием, ошеломляющими известиями) и др.

Метонимия. «Ну, прощай, *служба!*...» (от действия, процесса — к одиночному ее исполнителю), «до света успею отойти *на пять выстрелов* от островов» (о расстоянии в пять выстрелов), «*Часы... пробили два медных удара*» (о звуке медных часов).

Гипербола. В сцене спасения декабриста после смерти Бестужева: «А вы?— изумленно спросил Лобов.— Вы должны бежать вместе с нами.— Нет,— Анна покачала головой,— я не могу уехать.— Но почему?— Неужели я должна вам объяснить это?— сказала Анна с такой горечью, что Лобов покраснел в темноте». Ср. слова Марченко: «Сами знаете, *нет такого дела на свете, до которого бы хороший матрос не мог допытаться*. На то он и матрос».

Противопоставление. О доме Шедрина до и после появления Мари: «Раньше дом был похож на *корабль*, теперь он стал похож на *оранжерею*». Ср. еще: «Ты же *типичная шляпа, а не внук декабриста*» (Шедрин о боязни насмешек над ним).

Оксюморон. «*Веселое горе* — солдатская жизнь!— сказал за спиной у Анны сиплый голос» (на похоронах Бестужева и Тихонова).

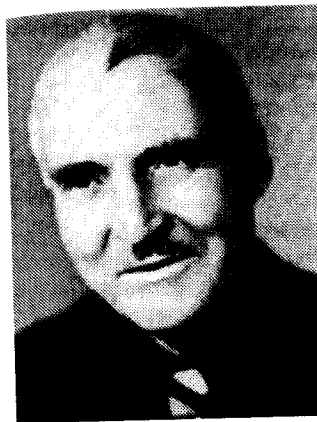
Эпитетосемия. «Сто лет назад было в Петербурге восстание. Один из тех, кто был в том восстании, бежал, унося голову от царской *награды*» (= наказания, казни).

Словесные образы — художественные детали, символы и др. После того как Анна сообщает Бестужеву об аресте бежавшего офицера, Бестужев «ощутил внезапно *холод в сердце* — предвестник безрассудных

² Образ осложнен вторым метонимическим переносом (по смежности): *косматые комья снега* → *косматая зима* (время, когда бывает снег). См. дальше: «Комья снега слетали со снастей...»

и скорых решений»; оскорбленная Анна уходит с церского собрания: «Лицо ее горело *тяжелым румянцем* (ср. *легкий, здоровый, яркий румянец*). По-разному с помощью разных словесных образов передаются Писцовским душевные переживания героев: «Когда корабль со спасенным декабристом скрылся во мраке, Анна *в отчаянии застонала, обняв сырой ствол сосны, прижалась к нему головой*»; Бестужев *бледнеет*, Семенов *Тихонов плачет*; при чтении письма Бестужева волне Шедрина *выдают сильно дрожащие руки*, доктор *в этом постукивает пальцами по столу и напевает* (он делал это только в минуты сильного душевного смущения); внешне равнодушный отец Анны *бормочет, шепчет, велит сухими губами*; Алексей Тихонов *плохо слушает собеседника, сердце его бьется до боли*; Мари с таким вниманием слушает Алексея, так рада их встрече, что не замечает испачканной перчатки: «Мари молчала. Рука ее медленно разжалась, *на перчатке осталось серое пятно от решетки*. Она прислонилась к ограде и быстро сказала:— Да, да... Говорите».

Полон глубокой символики разветвленный словесный образ в сцене прощания Анны с декабристом: «Он хотел поцеловать у Анны руку, но она притянула его голову к себе и поцеловала в холодный лоб. Она сжала плечи беглеца. Сердце ее тяжело билось от боли. Ради его спасения было отдано все: счастье, любовь, отдача жизни. Он был теперь единственным родным ей человеком». Это — сознание исполненного ею долга, исполненного ценою жизни, самого дорогого и святого, что есть у человека, во имя будущего таких людей, как Мари и Алексей. Их романтическая устремленность ввысь подчеркнута словесным образом, имеющим символический смысл (*небо — под ногами*): «*Пустынное небо лежало над ними под ногами*, отраженное в лужах дождевой воды».



Константин
Михайлович
СИМОНОВ
(1915—1979)

РОДИНА

Касаясь трех великих океанов,
Она лежит, раскинув города,
Покрыта сеткою меридианов,
Непобедима, широка, горда.

Но в час, когда последняя граната
Уже занесена в твоей руке
И в краткий миг припомнить разом надо
Всё, что у нас осталось вдалеке,

Ты вспоминаешь не страну большую,
Какую ты изъездил и узнал,
Ты вспоминаешь родину — такую,
Какой ее ты в детстве увидал.

Клочок земли, припавший к трем березам,
Далекую дорогу за леском,
Речонку со скрипучим перевозом,
Песчаный берег с низким ивняком.

Вот где нам посчастливилось родиться,
Где на всю жизнь, до смерти, мы нашли
Ту горсть земли, которая годится,
Чтоб видеть в ней приметы всей земли.

Да, можно выжить в зной, в грозу, в мороз,
Да, можно голодать и холодать,
Идти на смерть... Но эти три березы
При жизни никому нельзя отдать.

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

мериди́ан — воображаемая круговая линия, идущая через полюс земного шара и под прямым углом пересекающая экватор
час — *зд.* время, сведенное к мгновению
заноси́ть — *зд.* поднимать над головой и отводить назад броска (о руке с гранатой)
ра́зом — *разг.* сразу, мгновенно
припада́ть — *разг.* прикипать, прижиматься
перевоз — *зд.* то, на чем перевозят через реку, паром
ивня́к — заросль ивы, кустарника или деревьев с гибкими ветвями и узкими листьями.
голода́ть и холода́ть — *разг.* страдать от голода и холода

○

Касаясь трех великих океанов — имеются в виду Атлантический, Северный Ледовитый и Тихий океаны, моря и заливы которых омывают территорию Советского Союза

□

Стихотворение Константина Михайловича Симонова «Родина» написано в 1941 г., в тяжелое для советского народа время, когда гитлеровские полчища вероломно напали на первое в мире государство рабочих и крестьян, пытаясь поработить его.

Стихи проникнуты чувством горячей любви к Родине, советского патриотизма, ненависти к врагу и готовности ценою жизни защитить Отчизну. Здесь нет тени напыщенной риторики. Это глубокое затаенное чувство лирического героя, человека, который остается в трудную минуту один на один с родной землей в своих сокровенных мыслях и переживаниях как гражданин и патриот социалистического отечества. «Родина,— писал в одном из своих писем Симонов,— слово великое, но при этом застенчивое...» Эти слова дают ключ к пониманию стихов и их идейно-эстетического замысла.

□

Раскрытие глубины патриотического чувства, самоотверженной любви к родной земле осуществляется

через слияние ее субъективного и объективного восприятия лирическим героем — лицом, предельно обобщенным. В композиционной структуре стихотворения взаимодействуют два образа Родины. Один — объективный — подчеркивает ее необъятность, мощь, непобедимость, вызывает чувство гордости за нее:

Касаясь трех великих океанов,
Она лежит, раскинув города,
Покрыта сеткою меридианов,
Непобедима, широка, горда.

Это — вид из космической выси, который дает представление о размахах и величии родной земли, позволяет объять ее взглядом. Этот образ дополнен другим — субъективным, личным, глубоко переживаемым. В тяжелую минуту испытаний вспоминаешь «не страну большую» — «Ты вспоминаешь родину — такую, // Какой ее ты в детстве увидал»:

Клочок земли, припавший к трем березам,
Далекую дорогу за леском,
Речонку со скрипучим перевозом,
Песчаный берег с низким ивняком.

Субъективный и объективный образы сливаются для каждого в единый образ великой и по-своему близкой Родины. Каждый носит в своем сердце

Ту горсть земли, которая годится,
Чтоб видеть в ней приметы всей земли.

Так через субъективное, личное осуществляется поэтическое восхождение к объективному, общему, его внутреннее, переживаемое осознание. Мы уже по-новому воспринимаем начало стихотворения, как бы снова обращаемся к нему.

Поэтический образ берез символизирует самое дорогое, что есть у человека, — его Родину:

Да, можно выжить в зной, в грозу, в морозы,
Да, можно голодать и холодать,
Идти на смерть... Но эти три березы
При жизни никому нельзя отдать.

Он эмоционально «закрывает» эти два образа и является композиционной концовкой, завершающей стихотворение.

Идейный замысел стихотворения и его композиционная структура, образы воплощаются с помощью различных языковых средств, взаимодействующих друг с другом.

Оппозиция объективного и субъективного обр. родной земли, художественно «снятая» впоследствии (как поэтический прием), подчеркнута и оттенена левым различием типов речи и лексики. Масштаб величие первого образа, раскрываемого в начале строфы, воссоздается с помощью размеренного книжного типа речи и соответствующей лексики (ср. *каждый из трех великих океанов; лежит, раскинув города; покрывает сеткою меридианов*). Обособление кратких формлагательных как стилистический прием подчеркивает приподнятость, торжественность речи: *Она лежит. Непобедима, широка, горда*. Второй образ — напротив, как бы «соткан» из самых обычных разговорных слов с уменьшительно-оценочными суффиксами (*клочок, лесок, речонка*), передающих теплоту воспоминания о первых детских впечатлениях. Здесь важна каждая запомнившаяся деталь изображения (словесные образы: *песчаный берег, низкий ивняк*) и даже звуковое восприятие (*скрипящий перевоз*; ср. звукоподражание: [с-к-р'-п-ч]).

Использование специального термина *сетка меридианов* рождает «географический образ» Родины, центрируя ее огромную пространственную протяженность. Такое восприятие укрепляется и усиливается определением *большой (страну большую)* в третьей строке стихотворения. Но это не просто карта, а живая страна, что выразительно подчеркивает прием олицетворения: *лежит, раскинув города; непобедима, горда*.

Сокровенное вспоминается в самый критический момент жизни, когда человек остается один на один со своими мыслями, чувствами и совестью. Это состояние выразительно передано с помощью нагнетания слов «мгновенной» семантики:

Но в час, когда последняя граната
Уже занесена в твоей руке
И в краткий миг припомнить разом надо
Всё, что у нас осталось вдалеке...

Слова *краткий, миг, разом* взаимодействуют с причастием *занесена* (чтобы мгновенно бросить последнюю гранату).

нату), образуя единое семантическое поле мгновенности. Оно мотивирует переход ко второму образу Родины, где лирический герой предельно сближается со своими потенциальными собеседниками; в языковом плане их объединяет форма множественного числа личного местоимения: «Вот где нам посчастливилось родиться...» (ср. еще: *мы нашли*). Внешне субъективный образ («Клочок земли, припавший к трем березам...») как бы контрастирует с объективным образом *страны большой*. Однако это лишь прием поэтического преуменьшения — литоты (*горсть земли*), осязаемое и переживаемое развертывание и расширение которой приводит к синтезу, единству обоих образов:

Где на всю жизнь, до смерти, мы нашли
Ту *горсть земли*, которая годится,
Чтоб видеть в ней *приметы всей земли*.

Вечный, непреходящий характер патриотического чувства подчеркнут словами *на всю жизнь, до смерти*.

Весьма существенна в стихотворении роль местоимений: они употребляются в обобщенном значении в составе обобщенно-личных предложений, предельно расширяя круг адресатов стихотворения: «Ты вспоминаешь не страну большую...»; «Ты вспоминаешь родину...», т. е. всякий, кому дорога Родина. Столь же обобщенно и употребление притяжательного местоимения: *в твоей руке*. Как уже отмечалось, формы личных местоимений *нам, мы* выступают как речевые сигналы слияния переживаний лирического героя и читателей. В последней строфе стихотворения местоимения отсутствуют, и поэтому она звучит как иерархически самое высокое суждение в структуре образа автора, как оценка в ее конечной инстанции. Характерно, что лицо здесь вообще устранено. Заключительная антитеза, выражаемая антонимами, выделяет глубоко переживаемый символ Родины — три березы: «Да, можно выжить в зной, в грозу, в морозы, // Да, можно голодать и холодать, // Идти на смерть... Но эти три березы // При жизни никому *нельзя* отдать».

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди.
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,

Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придет,
Жди, когда уж надоест
Всем, кто вместе ждет.

Жди меня, и я вернусь,
Не желай добра
Всем, кто знает наизусть,
Что забыть пора.
Пусть поверят сын и мать
В то, что нет меня,
Пусть друзья устанут ждать,
Сядут у огня,
Выпьют горькое вино
На помин души...
Жди. И с ними заодно
Выпить не спеши.

Жди меня, и я вернусь
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: «Повезло».
Не понять не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.
Как я выжил, будем знать
Только мы с тобой,—
Просто ты умела ждать,
Как никто другой.

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

наводить грусть — вызывать грусть, приводить в состояние грусти
наизусть знать — очень хорошо знать что-либо или кого-либо
горькое вино — разг. водка; это значение осложнено другим, контекстуальным — 'то, которым запивают горе', т. е. пьют, чтобы забыть о горе

на помин души — в память об умершем, погибшем (*помин* — устар. поминание)

заодно — *эд.* вместе

назло — наперекор, вопреки чему-либо, чтобы разозлить

повезти (повезло) — *безл.* посчастливиться (посчастливилось удалась что-либо)

среди огня — *эд.* в боях, в сражениях

выжить — остаться в живых

ГРАММАТИКА

Обращает на себя внимание одно необычное синтаксическое явление — определение, выраженное причастием, относящееся к личному местоимению в форме дательного падежа множественного числа: *Не понять не ждавшим им* (ср. * *не ждавшие они*). Это не свойственно синтаксическим нормам речи (о стилистической роли такого определения см. ниже).

□

Стихотворение «Жди меня, и я вернусь...» было написано в 1941 г. и включено поэтом в лирический цикл «С тобой и без тебя». Это одно из лучших и самых популярных его стихотворений. В нем воедино слиты личное и гражданское, патриотическое начала. Это стихи о любви, верности и большой вере друг в друга, о том, что помогало переносить суровые испытания, выпавшие на долю советских людей в войне с фашизмом.

Во вступительной статье к одному из изданий стихотворений и поэм Симонова С. П. Кошечкин писал: «„Жди меня, и я вернусь“ — для скольких людей на передовой и в тылу эти слова из симоновского стихотворения стали клятвой верности любви, символом святости супружеских уз, паролем надежд и чаяний. Недаром газетные вырезки с дорогими строками, впервые напечатанными на страницах „Правды“, мужчины и женщины бережно хранили в карманах гимнастеров и рабочих спецовок, вклеивали в записные книжки, помнили наизусть. Пожалуй, такого не бывало ни с одним стихотворением за всю историю мировой поэзии.

„...Ваше «Жди меня...», говорилось в одном из бесчисленных писем к поэту, — посылали с тыла на фронт и с фронта в тыл. Оно вселяло надежду и в тех, кто верил, что их ждут, и в тех, кто ждал...“¹

В этих словах ярко раскрыто основное содержание стихотворения.

□

Композиционно стихотворение делится на три строфы, в каждой из которых двенадцать стихов.

¹ Симонов К. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 12.

Это обращение лирического героя-воина к любимой женщине. «„...Поэзия второго лица“ пропитана аппелятивной функцией: она либо умоляет, либо поучает...»; ориентация на адресата «находит свое чисто грамматическое выражение в звательной форме и повелительном наклонении...» [Якобсон, 1975, с. 200, 203]. Квинтэссенция стихотворения — в первых двух стихах начальной строфы:

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди.

Между частями сложносочиненного предложения — подчеркнутая причинно-следственная обусловленность: 'я вернусь, если ты будешь ждать'. (Этот лейтмотив повторяется трижды, начиная каждую строфу.) Во втором предложении — акцент на трудности и длительности этого ожидания, необходимости большой воли и веры: *только очень жди*. Композиционно стихотворение и его смысловая структура строятся именно так, что ожидание женщины спасает фронтовика, ее любовь и верность оказываются залогом его возвращения. Этот композиционный прием, исходящий из самой глубины категории образа автора (авторского «видения»), подчеркивает, насколько всемогуща верность любимой женщины, насколько она значима для мужчины, сражающегося на фронте с врагом:

...Ожиданием своим
Ты спасла меня.

Композиционно и семантически почти все стихотворение есть развертывание и конкретизация первых двух стихов начальной строфы, особенно слов *только очень жди*.

Стихотворение построено как многократное обращение (см. выше о «поэзии второго лица»), развивающее тему ожидания, его необходимости. В первой строфе подчеркивается временной аспект этого ожидания ('долго', 'всегда'):

Жди, когда
.
Жди, когда
Жди, когда
Жди, когда
Жди, когда
.

Жди, когда
.

Как видно, начало большинства стихов представляет здесь настойчивое обращение, а следующие за ним слова — конкретизацию темы 'очень жди'.

Во второй строфе, развивающей тему предшествующей, — иная конструкция и несколько другой смысловой акцент. Повтор уступительного союза *пусть* обращает внимание на то, что ждать надо, несмотря ни на что, вопреки тем, кто уже мог потерять веру в возвращение война:

Пусть
.
Пусть
.
.
Жди
.

В заключительной строфе — развертывание иной, взаимосвязанной с предшествующей, темы 'я вернусь' как результата верного ожидания:

Просто ты умела ждать,
Как никто другой.



Стихотворение «Жди меня, и я вернусь...» подкупает своей «языковой простотой» и удивительной неприужденностью стилиевой организации. Здесь мы не находим приемов традиционной любовной лирики и особой поэтической лексики. Быть может, именно «минус-приемы», говоря словами Ю. М. Лотмана², и делают стихотворение особенно задушевым, выразительным и поэтически воспринимаемым.

² Ср.: «В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система „Вновь я посетил...“ производила впечатление не отсутствия „приемов“, а максимальной их насыщенности. Но это были „минус-приемы“, система последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов. В этом смысле в 1830 году поэтический текст, написанный по общепринятым нормам романтической поэтики, производил более „голое“ впечатление, был в большей степени, чем пушкинский, лишен элементов художественной структуры» [Лотман, 1972, с. 24].

Страстность речи лирического героя и его тревога передаются многократным повторением, создающей напряжение интонацией частых предложений. Форма повелительного наклона как непосредственное обращение употребляется в небольшом стихотворении 11 раз, инфинитив — 2 раза; по одному разу встречаются глаголы *ждет*, *(не) ждуют*, *ждал*, *(не) ждавшим*, а также *ожидание*. Все они структурно и семантически определяют суть текста. Создается образное, воздействующее на читателя и слушателя семантическое «даниа».

Это воздействие усиливается и повтором предложений: *Жди, когда наводят грусть // Желтые дожди, // Жди, когда снега метут; Жди, когда жара; Жди, когда других не ждут* и др.

Эстетическое воздействие стихов усиливается периодической формой речи, в которой реализуется мысль. Большая часть второй строфы представляет собой период, состоящий из двух частей, разделенных выразительной паузой (на месте многоточия). Первая часть периода, объединяющая ряд подобных конструкций с союзом *пусть*, характеризуется восходящей интонацией, вторая — нисходящей: *Пусть поверят сын и дочь, что нет меня, // Пусть друзья устанут сидеть у огня, // Выпьют горькое вино // Напьются... \ // Жди. И с ними заодно // Выпить*

Противопоставление контекстуальных антонимов подчеркивает большой охват времени ожидания и длительность предстоящей разлуки: *(когда наводят грусть) дожди* — *(когда метут) снега*, т. е. зима; *(когда метут) снега* — *(когда) жара*, т. е. лето; *жди [одна]* — *(когда уж надоест) жди* и др. Большая временная протяженность поддерживается здесь и формами прошедшего времени, употребляемыми на фоне настоящего:

Жди, когда других не ждут,

Позабыв вчера.

Жди, когда из дальних мест

Писем не придет...

Полна глубокого смысла и выразительности противопоставление *жди* и *жди* (образ стилистически маркирован за счет ненормативного словоупотребления; см. комментарий) — любящей женщины:

*Как я выжил, будем знать
Только мы с тобой,—
Просто ты умела ждать,
Как никто другой.*

Ожидание спасает любимого человека, придает ему мужества в смертельном бою. Такова сила настоящей любви. Через ее «призму», как фокус, изображаются тяжелые военные будни. В ней — источник веры в грядущую встречу.

В последней строфе заметно раздвоение авторского «я». Это важный языковой и композиционный прием выражения «высшего видения», авторской модальности категории образа автора, уверенности в счастливом исходе событий. Формы призыва (повелительного наклона) в перспективе настоящего — будущего здесь смещаются иным временным планом: ожидание оказывается в прошлом, что подчеркивается формами глаголов прошедшего времени (*повезло; ты спасла меня; я выжил; ты умела ждать*). Его сменяет радость встречи.



Михаил
Александрович
ШОЛОХОВ
(1905—1984).

СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА (отрывок)

Похоронил я в чужой, немецкой земле свою радость и надежду, ударила батарея мою провожая своего командира в далекий путь, что-то во мне оборвалось... Приехал я в сам не свой. Но тут вскорости меня демобилизовали. Куда идти? Неужто в Воронеж? Ни за что! Что в Урюпинске живет мой дружок, демобил, еще зимою по ранению, — он когда-то пригласил к себе, — вспомнил и поехал в Урюпинск.

Приятель мой и жена его были бездетны в собственном домике на краю города. Он хромал от инвалидности, но работал шофером в автороте, и я туда же. Поселился у приятеля, приютили. Разные грузы перебрасывали мы в районы, особенно ключились на вывозку хлеба. В это время я познакомился с моим новым сынком, вот с этим, как вы знаете, как играется.

Из рейса, бывало, вернешься в город — по дороге вым делом в чайную: перехватить чего-нибудь, выпить, но, и сто грамм выпить с устатка. К этому делу, надо сказать, я уже пристрастился как к чему-то. И вот один раз вижу возле чайной этого парня. На другой день — опять вижу. Этаким маленьким вышел: личико все в арбузном соку, покрытом грязным, как прах, нечесанным, а глазенки — как

ночью после дождя! И до того он мне полюбился, что уже, чудное дело, начал скучать по нем, спешу из дома поскорее его увидеть. Около чайной он и кормил — кто что даст.

На четвертый день прямо из совхоза, груженный хлебом, подворачиваю к чайной. Парнишка мой там сидит на крыльце, ножонками болтает и, по всему виду, довольный. Высунулся я в окошко, кричу ему: «Эй, Ванюшка! Садись скорее на машину, прокачу на элеватор, оттуда вернемся сюда, пообедаем». Он от моего окрика отпрянул, соскочил с крыльца, на подножку вскарабкался и тихо так говорит: «А вы откуда знаете, дядя, что я Ваней зовут?» И глазенки широко раскрыл, ждет, что я ему отвечу. Ну, я ему говорю, что я, дядя, человек бывалый и все знаю.

Зашел он с правой стороны, я дверцу открыл, посадив его рядом с собой, поехали. Шустрый такой парнишка вдруг чего-то притих, задумался и нет-нет да и поглядывает на меня из-под длинных своих загнутых вверх ресниц, вздохнет. Такая мелкая птаха, а уже научился дышать. Его ли это дело? Спрашиваю: «Где же твой отец, Ваня?» Шепчет: «Погиб на фронте». — «А мама?» — «А маму бомбой убило в поезде, когда мы ехали». — «А куда вы ехали?» — «Не знаю, не помню...» — «И никого у тебя тут родных нету?» — «Никого». — «Где же ты живешь?» — «А где придется».

Закипела тут во мне горячая слеза, и сразу я решил: не бывать тому, чтобы нам порознь пропадать! Возьму его к себе в дети. И сразу у меня на душе стало тепло и как-то светло. Наклонился я к нему, тихонько спрашиваю: «Ванюшка, а ты знаешь, кто я такой?» Он спросил, как выдохнул: «Кто?» Я ему и говорю так тихо: «Я — твой отец».

Боже мой, что тут произошло! Кинулся он ко мне на шею, целует в щеки, в губы, в лоб, а сам, как маленький, так звонко и тоненько кричит, что даже в кабинке глушно: «Папка родненький! Я знал! Я знал, что ты меня найдешь! Все равно найдешь! Я так долго ждал, когда ты меня найдешь!» Прижался ко мне и весь дрожит, будто травинка под ветром. А у меня в глазах туман, и тоже всего дрожь бьет, и руки трясутся... Как тогда руля не упустил, диву можно дать! Но в кювет все же нечаянно съехал, заглушил мотор. Пока туман из глаз не прошел, — побоялся ехать: как бы на кого не наскокить. Постоял так минут пять, а сынок мой все прижимается ко мне изо всех силенок, молчит, вздрагивает.

Обнял я его правой рукою, потихоньку прижал к себе, а левой развернул машину, поехал обратно на работу. Какой уж там мне элеватор, тогда элеватора было.

Бросил машину возле ворот, нового своего взял на руки, нес в дом. А он как обвиняет ручонками, так и не оторвался до самого места. Я своей щекой к моей небритой щеке, как и положено, я его и внес. Хозяин и хозяйка в акурат. Вошел я, моргаю им обоими глазами, бодро говорю: «Вот и нашел я своего Ванюшку! Принимайте, хорошие люди!» Они, оба мои бездетные, сразу со мной, чем дело, засуетились, забегали. А я никак сын не оторву. Но кое-как уговорил. Помыл ему руки, посадил за стол. Хозяйка шей ему в тарелку, а как глянула, с какой он жадностью ест, заплакала слезами. Стоит у печки, плачет себе. Ванюшка мой увидал, что она плачет, подбежал, дергает ее за подол и говорит: «Тетя, зачем вы плачете? Папа нашел меня возле чайной, тут плачешь надо, а вы плачете». А той — подай бутылку, пуще разливается, прямо-таки размокла вся!

После обеда повел я его в парикмахерскую, а дома сам искупал в корыте, завернул в чистую рубашку. Обнял он меня и так на руках мои. Осторожно положил его на кровать, поехал на работу, сгрузил хлеб, машину отогнал на стоянку, пошел по магазинам. Купил ему штанишки суконные, носки, сандалии и картуз из мочалки. (...)

Трудно мне с ним было на первых порах. Он не спит, еще засветло, днем наморился я очень, а ночью всегда щебечет, как воробушек, а то что-то про себя спрашивает: «Ты о чем думаешь, сынок?» А я спрашиваю, сам в потолок смотрит: «Папка, где твое кожаное пальто дел?» В жизни у меня не было кожаного пальто! Пришлось изворачиваться. «В Воронеже осталось», — говорю ему. «А почему так долго искал?» Отвечаю ему: «Я тебя, сынок, в Германии искал, и в Польше, всю Белоруссию проехал, а ты в Урюпинске оказался». — «А Урюпинск это ближе Германии? А до Польши далеко отсюда?» Так и болтаем с ним перед сном.

А ты думаешь, браток, про кожаное пальто я спросил? Нет, все это неспроста. Значит, когда ты еще настоящий носил такое пальто, вот ему и пришлось. Ведь детская память, как летняя зарница

накоротке осветит всё и потухнет. Так и у него зарница, вроде зарницы, проблесками работает.

Может, и жили бы мы с ним еще с годик в Урюпинске, но в ноябре случился со мной грех: ехал по грязи, на хуторе машину мою занесло, а тут корова подпрыгнула, я и сбил ее с ног. Ну, известное дело, бабы подняли, народ сбежался, и автоинспектор тут как тут. Отобрал у меня шоферскую книжку, как я ни просил, не смилостивиться. Корова поднялась, хвост задрала и пошла скакать по переулкам, а я книжки лишился. Зимой работал плотником, а потом списался с одним приятелем, тоже сослуживцем, — он в вашей области, в Каменском районе, работает шофером, — и тот пригласил меня к себе. Пишет, что, мол, поработаешь полгода плотницкой части, а там в нашей области выдадут тебе новую книжку. Вот мы с сынком и командиремся в Урюпинск, шаеры походным порядком.

Да оно, как тебе сказать, и не случись у меня этой аварии с коровой, я все равно подался бы из Урюпинска. Тоска мне не дает на одном месте долго засидеться. Вот уже когда Ванюшка мой подрастет и придется делить его в школу, тогда, может, и я угомонюсь, уеду на одном месте. А сейчас пока шагаем с ним по родной земле.

— Тяжело ему идти, — сказал я.

— Так он вовсе мало на своих ногах идет, все больше мне едет. Посажу его на плечи и нес, а захочет выскочить, — слезет с меня и бежит сбоку дороги, взбрыкивает, как козленок. Все это, браток, ничего бы, как-нибудь мы с ним прожили бы, да вот сердце у меня скачалось, поршня надо менять... Иной раз так схватит, прижмет, что белый свет в глазах меркнет. Боюсь, что когда-нибудь во сне помру и напугаю своего сынишку. А тут еще одна беда: почти каждую ночь своих бойцов дорогих во сне вижу. И все больше так, что — за колючей проволокой, а они на воле, по другую сторону... Разговариваю обо всем и с Ириной¹, и с дешками, но только хочу проволоку руками раздвинуть — они уходят от меня, будто тают на глазах... И вот удивительное дело: днем я всегда крепко себя держу, из меня ни «оха», ни вздоха не выжмешь, а ночью проснусь, вся подушка мокрая от слез...

¹ Ирина — жена Соколова, погибшая с дочерьми в Воронеже во время бомбежки.

В лесу послышался голос моего товарища
ла по воде.

Чужой, но ставший мне близким человеком
протянул большую, твердую, как дерево, руку

— Прощай, браток, счастливо тебе!

— И тебе счастливо добраться до Кашани

— Благодарствую. Эй, сынок, пойдем к маме

Мальчик подбежал к отцу, пристроился
держась за полу отцовского ватника, засеменил
широко шагавшим мужчиной.

Два осиротевших человека, две песчинки
ные в чужие края военным ураганом невидимых
Что-то ждет их впереди? И хотелось бы думать
русский человек, человек несгибаемой воли,
около отцовского плеча вырастет тот, который
лев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем
если к этому позовет его Родина.

С тяжелой грустью смотрел я им вслед...
все и обошлось бы благополучно при нашем расставании
но Ванюшка, отойдя несколько шагов и заплакав
ножками, повернулся на ходу ко мне лицом
розовой ручонкой. И вдруг словно мягкая, нежная
лапа сжала мне сердце, и я поспешно отвернулся
не только во сне плачут пожилые, поседевшие
войны мужчины. Плачут они и наяву. Тут надо
уметь вовремя отвернуться. Тут самое главное
нить сердца ребенка, чтобы он не увидел, как
твоей щеке жгучая и скупая мужская слеза...

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

батарея — артиллерийское подразделение, имеющее в своем составе несколько орудий; (*батарея*) *ударила* — дала залп; *зд.* при погребении, отдавая воинские почести

проводить кого-нибудь в далёкий путь — провожать в последний путь, хоронить

что-то во мне оборвалось... — *зд.* об ощущении тяжести о жизненном надрыве, надломе

часть — отдельная войсковая единица (*артиллерийская авиационная часть*)

сам не свой — *разг.* очень взволнованный, расстроенный, лишивший самообладание

вскбрости — *прост.* вскоре

демобиловать — перевести с военной службы в запас, в гражданское положение

неужто — *прост.* неужели
ни за что — ни в коем случае; нет!

дружок — *прост.* приятель

авторота — *спец.* автомобильное подразделение, автоколонна

присюжить — дать приют, предоставить место, жилье, где можно жить некоторое время

перевозить (грузы) — *разг.* перевозить

пути — путь от начального до конечного пункта движения по определенному маршруту, поездка

бывало — случилось в прошлом, прежде, иногда

понятно — *разг.* конечно, разумеется

первым делом — *разг.* в первую очередь, прежде всего

чайная — столовая (обычно в сельской местности), где посетители могут выпить чаю и поесть

перехватить — (что-нибудь и без дополнения) — *разг. перен.* скоро съесть что-нибудь

сто грамм — *разг.* сто граммов водки

устаток — *прост.* усталость

пристрадиться — приобрести склонность к чему-либо

оборвыш — *разг.* человек в изорванной одежде, в лохмотьях (о ребенке)

прах — в сравнении *грязный, как прах:* очень грязный (в диалект-употреблении слово *прах* выступает в значении 'земля, пыль')

чужое дело — *разг.* странное дело (=сам удивляюсь)

(кормился) кто что даст — *разг.* тем, что давали, чем придется

хлеб — *зд.* зерно

подворачивать (к чему-нибудь) — свернув в сторону, подъезжать к чему-либо

элеватор — крупное зернохранилище с оборудованием для приема, очистки, сушки и отгрузки зерна

обкрик — *зд.* оклик, возглас, слова, с которыми обращаются к кому-нибудь

подножка — *зд.* ступенька для входа в кабину грузовой машины

вскарabкаться — *разг.* влезть наверх с трудом, цепляясь руками (скарabкаться на подножку машины)

бывалый — *разг.* много видавший и испытавший, с большим жизненным опытом

шустрый — *разг.* живой, бойкий, проворный, подвижный

нет-нет да и (взглянет) — употребляется при сказуемом в значении 'время от времени; иногда и, вдруг и (о неожиданном действии)'

птаха — *разг.* небольшая, обычно певчая птица; *зд. перен.* ласковое обозначение ребенка

прийтись, приходиться — в выражениях *где придется, где приходится* указывает на случайность, неопределенность в совершении того или иного действия; *зд.* обозначает отсутствие постоянного ночлега

горючий — *разг. и нар.-поэт.* в сочетании *горючие слезы (горючая меза)* употребляется в значении 'горький', т. е. горькие слезы, горькая меза

пóрознь — врозь, отдельно один от другого

взять в дети (кого-нибудь) (чаще: *взять в сыновья, в дочери*) — *зд.* усыновить

свиристель — небольшая лесная птица с пестрым оперением и выхолом на голове (*свиристеть* — издавать резкие пронзительные звуки)

глушно — *диал.* по своей семантике соотносится с глаголами *глушить, оглушать:* состояние от оглушающего крика

все равно — *зд.* несмотря ни на что, обязательно, при любых обстоятельствах

в глазах туман — *зд.* о состоянии сильного потрясения, затемняющего сознание и как бы застилающего глаза

дрожь бьет — о частом судорожном вздрагивании в этом состоянии, холода и др.)

упустить руль — разг. выпустить руль из рук, поехать на дыню даётся — сильно удивиться, поразиться

кювет — водосточная канава по обеим сторонам

заглушить мотор — выключить мотор, прекратить движение

наскочить (на кого-нибудь) — разг. наехать на кого-нибудь

развернуть машину — сделать поворот, развернуть машину

чтобы поехать в обратном направлении

бросить машину — разг. оставить (оставить) машину

в акурат (в аккурат) — прост. как раз

моргать (кому-нибудь) — подавать знак о чем-нибудь

передник — фартук, предмет одежды, предохраняющий

платье от загрязнения (плакать в передник — плакать в передником)

подол — нижний край платья, юбки

подай бог (обычно: дай бог) — употребляется в значении

чего-либо: эд. подчеркивает интенсивность действия (подай бог)

разливать — эд. сильно плакать, рыдать

корыто — сосуд продолговатой формы для стирки белья

домашних надобностей

отогнать (машину) на стоянку — разг. отъезжая на стоянку

взять ее на стоянку

мочалка — эд. волокно, получаемое из внутренней части

деревяшки (преимущественно липы) путем вымачивания; топором

из которого делают рогожи, веревки; картуз из мочалки

убор с козырьком, сделанный из мочала; ср. мочалка — для мытья

на первых порах — вначале, в первое время

засветло — до наступления темноты

намориться — прост. сильно устать, утомиться

дочь — разг. оставить где-нибудь, положить куда-нибудь

изворачиваться — разг. перен. выходить из затруднительного

положения, хитрить

болтать (с кем-нибудь) — разг. говорить, разговаривать

браток — разг. эд. дружеское обращение к собеседнику

зря — разг. бесцельно, напрасно, без надобности

неспроста — разг. не без умысла, с какой-нибудь затейливой

не случайно

накоротке — прост. ненадолго, на короткое время

проблеск — эд. перен. слабое, кратковременное проявление

блески памяти)

грех — эд. перен. предосудительный поступок

заносить (машину) — в безличном употреблении машина

повернуло, отклонило в сторону (из-за плохой дороги, резкого поворота

и других причин)

подвернуться — эд. разг. случайно оказаться, попасться

автоинспектор — сотрудник, осуществляющий надзор за движением

автомобильного транспорта

тут как тут (в значении сказуемого) — о неожиданном, внезапном

появлении кого-нибудь в определенный момент

шофёрская книжка — разг. водительские права, документ, удостоверяющий

его владельцу водить машину

смилоствиться — устар. сжалиться, проявить милосердие

плотник — рабочий, который занимается обработкой древесины, постройкой

деревянных зданий

списаться (с кем-нибудь) — установить связь с помощью переписки

переписку

ослуживец — человек, который служил или служит вместе с кем-нибудь

какая-нибудь часть с различными определениями обозначает

значимость: работать по плотницкой (токарной, технической...)

походным порядком — эд. пешком

податься — прост. уйти, уехать куда-нибудь

засиживаться — разг. перен. долго жить на одном месте

определять (в школу) — прост. и устар. отдать, записать (в школу)

успокоиться — разг. успокоиться, прийти в спокойное уравновешенное состояние

поселиться на одном месте — поселиться на постоянное жительство

совсем — эд. совсем (он вовсе мало на своих ногах идет)

промяться — разг. прогуляться, пройтись после сидения или лежания

чтобы расправить усталые ноги, руки, спину

взбрыкивать — резко вскидывать задние ноги (о животном); расширительно: делать резкие движения ногами, подпрыгивать

схватить — (в безличном употреблении) — прост. говорится об ощущении сильной боли (так схватит, что белый свет в глазах меркнет)

держаться — вести себя должным образом, сдерживать чувства, быть спокойным (ср. держать себя крепко)

держать себя в руках; наречие крепко в составе трансформированного глагола указывает на интенсивность проявления обозначаемого действия (состояния)

ни «оха», ни вздоха не выжмешь — не заставишь ни охать, ни выдыхать (см. выше держать себя крепко)

счастливо (тебе)! — разг. до свидания! (прощальное приветствие)

благодарствую (благодарствуй(те))! — устар. благодарю, спасибо!

пристроиться — эд. идти рядом, приспособившись к кому-нибудь

ватник — куртка с прокладкой из ваты, ватина, прошитая крупными шагами

засеменить — разг. пойти частыми, мелкими, маленькими шагами широко шагавший — шедший крупным шагом, большими шагами

выдюжить — обл. и прост. выдержать, выстоять, вытерпеть

заплетать ногами — эд. спотыкаться

куцый — эд. короткий, коротенький (ср. заплетая куцыми ножками)

ГРАММАТИКА

Форма именительного падежа множественного числа поршиня свойственна разговорной и профессиональной речи; литературная форма — поршни (с окончанием -и и ударением на основе).

Глаголы на -ся играть и приломчаться имеют разговорно-диалектный характер: в песке играет (= играет); приломчался (= приломк).

Предлог с в сочетании с формой винительного падежа существительного год (годик) употребляется для выражения приблизительности обозначаемого времени: с годик — около года.

Осложненная форма простого глагольного сказуемого в предложении «Стоит у печки, плачет себе в передник», выраженная личной формой глагола с местоименной частицей себе, обозначает действие, как бы совершаемое само по себе, несмотря на что-то ему не благоприятствующее (см.: Грамматика русского языка: Синтаксис. М., 1954. Т. 2. Ч. 1. С. 408).

Отметим случай синтаксического согласования по смыслу: «Такая мелкая птаха, а уже научился вздыхать». Здесь согласование не по

форме, а по смыслу: существительное женского рода *пты* как оценочное обозначение лица мужского пола (маленькое) сказуемое оказывается в форме мужского рода: *пты* (а не **научилась*) вздыхать.

Синтаксис рассказа изобилует многочисленными примерами вольной речи. Это значительное количество вводных предложений, которые имеют разнообразные функции: уверенность (*понятно, известное дело*), первоочередного действия (*первым делом*), неопределенность в выборе (*как тебе сказать*), указание на сказанное ранее (*мол, делом*), «вклинивания» в виде дополнительных сообщений в непринужденной, спонтанной речи: «Зиму проработал, потом списался с одним приятелем, тоже сослуживцем из области, в Кашарском районе, работает шофером, — и меня к себе».

Столь же характерны для разговорной речи и предложения с легко подразумеваемыми, не представленными членами: «Из рейса, бывало, вернешься в город — по делу в чайную...»; «...Машины отогнал на стоянку — магазинам».

К разговорным конструкциям следует отнести и сложения, выражающие условные, временные и другие отношения: отсутствуют соответствующие союзы (союзные слова): «...у меня этой аварии с коровой, я все равно подался бы (=и если бы (даже) не случилась у меня авария, я бы не подался)» (значение условия создается здесь формой повелительного залога (*не случись*), употребленной в разговорной речи в значении сослагательного; «...а ночью проснулся, и вся подушка мокрая (=а когда ночью проснулся, вся подушка...)» и др. Это стилистически отмеченный разговорный характер.

Ярко выраженный разговорный характер имеет строение предложения «Около чайной он и кормился, — кто-то в котором в качестве второстепенного члена (*кормился чья-то*) выступает целая фразеологическая единица оценочного присоединяемая по законам «сцепления» синтаксических единиц вольной речи.

Соотносительные средства синтаксической связи в главной части сложного предложения «В это время я и ты с моим новым сынком, вот с этим, какой в песке играет, какой» являются, по-видимому, принадлежностью разговорной речи: литературное употребление — с тем, который играет).

Несколько замечаний по интонации и ритмическому членению фраз, особенно там, где это имеет смысловых различий и имеет большое выразительное значение: интонационный рисунок первой части следующего предложения не соответствует содержанию, выражаемому второй ее частью: «Какой уж там мне элеватору тогда мне не до элеватора было» (ср. интонацию восхитения *там элеватор!*). При чтении предложения «Один раз легли засветло, днем наморился я очень, и он — то всегда щебечет, а то шек, а то что-то примолчался» необходимо иметь в виду, что вторая часть («днем наморился я очень...») — пояснительная, засветло: наморился я очень), а выделенная курсивом часть интонационно и ритмически выделяется как контрастно сопоставленная с последующей — «а то что-то примолчался», т. е. обычно а тут вдруг примолк.

Выразительна благодаря своему структурно-интонационному оформлению фраза «Что-то ждет их впереди?». Привлекающая к себе внимание своеобразная интонация «полувопроса», задумчивости, раздумия создается за счет употребления повествовательного предложения в функции вопроса: «Что-то ждет их впереди?» (ср. с вопросительным предложением «Что ждет их впереди?»).

О
Воронеж — город на реке Воронеж, областной центр
Урюпинск — город на реке Хопёр (левый приток Дона), теперь входит в Волгоградскую область
совхоз — сокращение: советское хозяйство — социалистическое государственное сельскохозяйственное предприятие; ср. колхоз — производственное, социалистического типа, объединение трудящихся крестьян для коллективного ведения сельского хозяйства (из сокращения: коллективное хозяйство)
Кашары — районный центр

□
Рассказ Михаила Александровича Шолохова «Судьба человека» (1956—1957) повествует о трагической судьбе Андрея Соколова, который потерял в войне с фашистами семью и детей, лишился крова, пережил ужасы гитлеровских концентрационных лагерей, прошел, защищая свою семью, трудные дороги войны и в самом конце ее, в День Победы 9 мая 1945 г., похоронил «последнюю радость и надежду» — сына Анатолия, командира батареи, капитана Советской Армии, убитого вражеским самолетом... Но не сдался, не согнулся, выстоял этот русский человек, человек несгибаемой воли! В маленьком городке обрел он нового своего сынишку и вместе с ним — снова веру в жизнь, в будущее. «Судьба Андрея Соколова воплощает не одно только страшное зло войны, а живую жизнеутверждающий мотив рассказа — вера в доброе, человеческое, социально-прогрессивное, утверждение подвига» [Краткая литературная энциклопедия, т. 8, с. 763].

Анализируемый отрывок представляет собой заключительную часть рассказа.

□
Жанр «Судьбы человека» Шолохова — новелла, небольшая рассказ, характеризующийся своей композиционной и языковой оригинальностью («новостью», итал. *novella* — новость), остротой сюжета, отточенностью художественной формы. Б. А. Ларин отмечал, что рассказ Шолохова «вернул былую славу русскому изводу жанра новеллы» [1974, с. 263].

По своей композиции, подчеркивает Б. А. Ларин, это «рассказ в рассказе»: авторское повествование обрамляет рассказ Соколова. «Гармоничность этих двух планов и в том, как принимает и направляет исповедь Андрея Соколова первый рассказчик; и в том, что оба, оглядываясь на пройденную жизнь, чувствуют, как пепел войны ложится на сердце, угашает взгляд; и в том двуединстве горечи и надежды от весеннего пробуждения и весны созидания на просторах родины, опустошенной „ураганом невиданной силы.“ Здесь автор с открытой душой берет на себя бремя тяжелой судьбы чужого человека, ставшего таким близким ему и нам.

Высвобождение из кокона своей личной судьбы, простор перевоплощения волнует и захватывает читателя, если он улавливает эту пульсацию слияния и разделения двух планов повествования» [там же, с. 264—265].

Сила воздействия рассказа — в его композиционно-речевой структуре, в идейно-нравственном слиянии повествователя и рассказчика-Соколова, в сопереживании ему повествователя, взявшего на себя бремя тяжелой чужой судьбы и открывшего читателю красоту души советского человека.

Композиционное обрамление рассказа (в рассматриваемом отрывке представлена только его вторая, заключительная часть) имеет исключительно важное значение в общей структуре категории образа автора: повествователь является выразителем авторской позиции, гуманизма писателя; именно здесь, в словах, мыслях и чувствах повествователя — высшая и главная в структуре произведения оценка Соколова, человека негибаемой воли, который выполняет свой долг, не щадя себя, и, несмотря на жизненные невзгоды, не теряет веры в будущее. Здесь максимальное «сближение» и «притяжение» повествователя, героя-рассказчика и читателя, высвобождаемого «из кокона своей личной судьбы»: «Чужой, но ставший мне близким человек поднялся, протянул большую, твердую, как дерево, руку...»; «С тяжелой грустью смотрел я им вслед... И вдруг словно мягкая, но когтистая лапа сжала мне сердце, и я поспешно отвернулся. Нет, не только во сне плачут пожилые, поседевшие за годы войны мужчины. Плачут они и наяву. Тут главное — уметь вовремя отвернуться. Тут самое главное — не ранить сердца ребенка, чтобы он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скупая мужская слеза...» Мысли повествователя (как вера героев и надежда читателей) — и высшее предначертание судьбы двум людям,

связавшим свою жизнь как жизнь двух поколений (см. предпоследний абзац рассказа).

В рассказе, как мы видели, тесно взаимодействуют два типа (или две формы) повествования — обычное (повествователь) и сказовое (герой-рассказчик). Сказ как форма повествования в духе языка и характера героя представляет по существу почти весь текст рассказа. Он является важнейшим художественным средством создания образа героя, субъективации его речи, что находит яркое отражение в языке новеллы.



Система изобразительных средств рассматриваемого отрывка рассказа органически связана с раскрытием его основных образов: Андрея Соколова и Ванюшки.

В центре отрывка — взаимоотношения Андрея Соколова и маленького Вани, на первый взгляд, казалось бы, мало похожих друг на друга. Но в жизни этих людей, в их судьбе, в их характерах много общего: оба, каждый по-своему, каждый в свою меру, прошли трудный путь, оба потеряли самых близких людей, оба не утратили веры в будущее, в человеческие идеалы. Потому-то так дорога обоим и так неповторима их встреча.

Изображение событий в рассказе дается через восприятие Андрея Соколова, главного его героя. Образ мальчика Вани, с такой любовью созданный Шолоховым, как бы соткан из самых сокровенных слов Соколова, согрет его мыслями и чувствами. Этот образ создается постепенно — мелкими, но точными языковыми штрихами, изображающими внешность Вани (*глазенки широко раскрыл; нет-нет да и взглянет на меня из-под длинных своих загнутых кверху ресниц*), темперамент (*шустрый такой парнишка; от моего окрика вздрогнул, соскочил с крыльца, на подножку вскарабкался*), детскую непосредственность («А Урюпинск — это ближе Германии?»), глубину его не по летам тяжелых переживаний («Такая мелкая птаха, а уже научился вздыхать»), неугасшую веру в жизнь, в свое счастье («личико все в арбузном соку, покрытом пылью, грязный, как прах, нечесанный, а глазенки — как звездочки ночью после дождя!»). Этот словесный образ основан на приеме контрастного изображения — антитезы: *грязный, как прах, нечесанный — глазенки, как звездочки ночью после дождя*, т. е. чистые, яркие, «умытые».

При описании поведения Ванюшки и его душевного состояния Шолохов использует образные сравнения, близкие Соколову, его внутреннему миру: «Он и спросил, как выдохнул: „Кто?“ Я ему и говорю так же тихо: „Я — твой отец“»; «как свиристель... кричит»; «Прижался ко мне и весь дрожит, будто травинка под ветром»; «щебечет, как воробушек»; «Ведь детская память, как летняя зарница: вспыхнет, накоротке осветит все и потухнет»; «взбрыкивает, как козленок» и др. Ср. метафорически переданное отношение к погибшему сыну: «...Похоронил я в чужой, немецкой земле последнюю свою радость и надежду...»

Одним из важнейших стилистических приемов, раскрывающих основную сюжетную линию заключительной части рассказа — сближение Соколова и Вани, и находящихся непосредственное отражение в языке, является постепенное изменение номинаций, т. е. обозначений, описаний, дескрипций одного и того же лица, предмета, явления, в данном случае — обозначений Вани и Соколова. В речи Соколова: «В это время я и познакомился с моим новым сыном...» (это своеобразный переход от рассказа об убитом сыне Анатолии) — парнишка — оборвыш — Ванюшка — «Возьму его к себе в дети» — сынок мой — нового своего сынишку (взял на руки) — (нашел я) своего Ванюшку — (никак) сына (от себя не оторву) (уже без всяких определений!) — Ванюшка мой — сынок и др. В речи Вани: «А вы откуда знаете, дядя, что меня Ваней зовут?» — Папка родненький! — «Папа нашел меня возле чайной...» — «Папка, ты куда свое кожаное пальто дел?»

Нежное, отцовское отношение Соколова к мальчику передается с помощью слов с суффиксами уменьшительно-ласкательного значения: личико, глазенки (как звездочки), парнишка, ножонки, Ванюшка, сынок, тоненько кричит, будто травинка, изо всех силенок, потихоньку (прижал его к себе), сынишка, ручонки, как воробушек и др.

О себе Соколов говорит мало и скупно. Его переживания связаны с мыслями о судьбе других: о Ване («Закипела тут во мне горячая слеза, и сразу я решил: „Не бывать тому, чтобы нам порознь пропадать!“»; «А у меня в глазах туман»; «...Сердце у меня раскачалось, поршня надо менять...» — образы-метафоры), о погибшей семье («...Почти каждую ночь своих покойников дорогих во сне вижу»), о родной земле.

Шолохов — мастер сказового повествования. С тонким артистизмом передан «словесный портрет» Соколова,

то, как он говорит. Его речь, речь простого человека, имеет ярко выраженный народный колорит. Основная стихия здесь — разговорно-просторечная: *вскорости, неужто, дружок, с устатка, в акурат, намориться, болтать, податься, понятно, первым делом, перехватить* и др. Народный колорит усиливают диалектные вкрапления (играться, прах, глушно, примолчаться и др.). В речи Соколова много профессиональных «шоферских» выражений: *перебрасывать (грузы), развернуть, бросить, отогнать машину, заглушить мотор, поршня, подворачивать* и др. О синтаксических особенностях разговорной речи говорилось выше, в комментарии. Языковые средства субъективации речи рассказчика делают его образ художественно правдивым и запоминающимся.

Прием остраннения, «непонимания» происходящего Ваней, считавшим, что он нашел, наконец, родного отца, использован в одном из эмоционально напряженных эпизодов рассказа: «Хозяйка шей ему в тарелку налила, да как глянула, с какой он жадностью ест, так и залилась слезами. Стоит у печки, плачет себе в передник. Ванюшка мой увидал, что она плачет, подбежал к ней, дергает ее за подол и говорит: „Тетя, зачем же вы плачете? Папа нашел меня возле чайной, тут всем радоваться надо, а вы плачете“. А той — подай бог, она еще пуще разливается, прямо-таки размокла вся!»

Главный итог рассказа — в предпоследнем абзаце, в размышлениях рассказчика. Он — в образе, основанном на контрасте, раскрывающем внутреннюю сущность героизма, великого подвига простых, внешне незаметных людей, беззаветно преданных своей Родине: «Два осиротевших человека, две песчинки... — И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина».



Роберт
Иванович
РОЖДЕСТВЕНСКИЙ
(род. в 1932 г.)

На Земле
безжалостно маленькой
жил да был человек маленький.
У него была служба
маленькая.
И маленький очень портфель.
Получал он зарплату
маленькую...

И однажды —
прекрасным утром —
постучалась к нему
в окошко

небольшая,
казалось,
война...

Автомат ему выдали
маленький.

Сапоги ему выдали
маленькие.

Каску выдали
маленькую
и маленькую —
по размерам —
шинель...

...А когда он упал —
некрасиво,
неправильно

в атакующем крике

вывернув рот,
то на всей земле
не хватило
мрамора,
чтобы вырубить парня
в полный рост!

КОММЕНТАРИИ

ЛЕКСИКА

безжалостно — *зд.* очень, слишком (стилистический прием уменьшения; см. об этом ниже). Словесный образ *На Земле безжалостно маленькой* отличается сильной экспрессией

жил да был (жил-был) — постоянный зачин (начало) русских сказок, осложненный иногда обстоятельными оборотами в некотором царстве, в некотором государстве и др.

постучаться (в окошко) — *перен.* неожиданно появиться (обычно кем-то нежелательным; ср. беда постучалась в окошко, смерть стучится в окно)

автомат — автоматическое стрелковое оружие

каска — металлический головной убор в виде шлема для предохранения головы от травм

в атакующем крике — с криком, возгласом, с которыми идут в бой (*ра! За Родину!*)

вывернуть рот — *зд.* широко раскрыть рот при крике

вырубить парня — *зд.* высечь из камня (мрамора) фигуру парня, сделав памятник солдату

в полный рост — во весь рост, с головы до ног

○

И однажды — // прекрасным утром — // постучалась к нему // в окошко // небольшая, // казалось, // война... — имеется в виду раннее утро 22 июня 1941 г., когда гитлеровские войска вероломно, без объявления войны напали на Советский Союз

□

Характерными чертами поэзии Роберта Ивановича Рождественского являются высокая гражданственность, патриотизм, раскрытие богатого духовного мира советского человека. Творческий метод поэта отличают патетика, масштабность и контрастность образов, глубокое проникновение в суть, диалектику изображаемого.

«Я особенно ценю в Роберте Рождественском, — писал К. Симонов во вступительной статье к сборнику избранных стихов поэта «За двадцать лет» (М., 1973), — завидную способность ставить трудные вопросы и размышлять над ними на глазах у читателя и публично, не робея

гласности, искать и находить на них ответы, пусть не для всякого из нас обязательные, но неизменно вызывающие уважение чистотой, честностью, убежденностью поисков».

Глубина лирики Рождественского, сила ее воспитательного воздействия определяются глубиной доверия лирического героя к читателю, и особенно — к молодому. Простыми, откровенными, доходящими до самого сердца стихами он говорит: жизнь каждого человека, кем бы он ни был, может стать и становится подвигом, если она служит великой цели, интересам Родины; нет каких-то особых, сверхъестественных героев — есть героические подвиги простых людей, подвиг доступен каждому. И дело совсем не в личной славе, известности, а в сознании того, что твой труд, творение твоих рук, твоя жизнь нужны народу. Поэтому герой стихотворения — безмян-ный.

Эти мысли тесно связаны с другой темой, нашедшей отражение во многих произведениях поэта: неразрывность связи, преемственность лучших традиций военного и послевоенного поколений. Подвиг героев Великой Отечественной войны навсегда останется в сердцах нашего поколения ярким примером верности долгу, служения Родине, тому великому делу, за которое были отданы человеческие жизни:

Спросить бы проще:

«Как смерть, Алеша?»

Я спрашиваю:

«Как жизнь?»

Вопрос мой

пусть не покажется вздорным.

Мне это нужно решить!

Той ли я жизнью живу,

за которую

ты перестал

жить?

Верь.

Это мой постоянный

экзамен!

Я все время

сдаю его.

Твоими безжалостными глазами

гляжу

на себя самого.

(Памятник солдату Алеше в Пловдиве)

□

По своей композиционной структуре все стихотворение представляет собой развернутую антитезу. Первая часть противопоставления (от начала стихотворения и до слов «...А когда он упал...») содержит литоту. Обычное изображается здесь как маленькое, сознательно преуменьшается. Начинается это со своеобразного «ввода»: наша планета предстает как созданная *безжалостно маленькой*. Обычен и будущий герой — «человек маленький» с его службой и зарплатой *маленькой* и *маленьким* очень портфелем, со всем своим маленьким боевым снаряжением (*автомат — маленький, сапоги — маленькие, каска — маленькая и маленькая шинель*). И даже сама война изображается сначала как *небольшая, казалось*.

Эффект сознательного преуменьшения в первой части антитезы создается в тексте стихотворения за счет многократного повторения прилагательного *маленький*, его экспрессивного подчеркнуто-инверсированного употребления и выдвижения на «ударную» позицию рифмы:

...	безжалостно <i>малень-</i> <i>кой</i>
...	человек <i>маленький</i>
...	служба <i>маленькая</i>
и (<i>маленький</i>)	...портфель
...	зарплату <i>маленькую</i>
(Автомат)...	выдали <i>маленький</i>
(Сапоги)...	выдали <i>маленькие</i>
(Каску)...	выдали <i>маленькую</i>
и (<i>маленькую</i>)	...шинель

Эти приемы ярко оттеняют гиперболу (прием художественного преувеличения) во второй части антитезы (со слов «...А когда он упал...» и до конца стихотворения): «*То на всей земле не хватило мрамора, чтобы вырубить парня в полный рост!*» Таким оказалось истинное величие «маленького» человека.

Непосредственное противопоставление (антитеза) литоты и гиперболы, несоразмерность изображаемого и создает тот поэтический контраст, который раскрывает главную мысль стихотворения Рождественского — героизм будничного, бессмертие подвига простого советского человека в Великой Отечественной войне.

Человеку надо мало:
 чтоб искал
 и находил.
 Чтоб имелись для начала
 друг —
 один
 и враг —
 один...
 Человеку надо мало:
 чтоб тропинка вдаль вела.
 Чтоб жила на свете
 мама.
 Сколько нужно ей —
 жила...
 Человеку надо мало:
 после грома —
 тишину.
 Голубой клочок тумана.
 Жизнь —
 одну.
 И смерть —
 одну.
 Утром свежую газету —
 с Человечеством родство.
 И всего одну планету:
 Землю!
 Только и всего.
 И —
 межзвездную дорогу
 да мечту о скоростях.
 Это, в сущности, —
 немного
 Это, в общем-то, —
 пустяк.
 Невеликая награда.
 Невысокий пьедестал...
 Человеку
 мало
 надо.
 Лишь бы кто-то дома
 ждал.

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

клочок тумана — *зд.* облачко, небольшое облако; словесный образ
голубой клочок тумана выступает как многозначный символ поэти-
 зового воплощения природы, человеческой мечты и надежды
родство — *зд.* тесная, близкая, постоянная, ежедневная связь;
 отношение, общность («Утром свежую газету — // с Человечеством
 родство»). Оттенок актуальности, ежедневности, постоянности связи
 с миром (*Человечеством*) создается в этом авторском употреблении
 слова *родство* благодаря словосочетанию *свежая газета*, где прилага-
 тельное реализует значение 'сегодняшняя, только что напечатанная'
р. вчерашняя газета)
межзвездная дорога — космическая трасса, путь космических ко-
 сблей, ракет к другим планетам
пустяк — *разг.* нечто незначительное, нестоящее, не заслужива-
 ющее внимания
пьедестал — *зд. перен.* высокое общественное положение, автори-
 тет (первичное значение слова — основание, на котором устанавли-
 вается скульптура, колонна; постамент)

□

Пафос стихотворения Рождественского «Человеку надо
 мало...» — в раскрытии богатства духовного мира че-
 ловека.

Этот мир велик и прекрасен: он полон творчества,
 поисков и открытий, искренней дружбы и непримиримости
 к тем, кто ее недостойн, земного человеческого счастья
 и романтики, глубокого интереса ко всему, что происходит
 на земле, к неведомым космическим далям. Здесь нет
 и не должно быть места неискренности, приспособлен-
 честву, мещанству.

□

Композиция стихотворения проста: она основывается
 на ритмичном повторении начальной фразы «Человеку
 надо мало...», выступающей в качестве темы (данного),
 и непосредственно примыкающих к этой фразе предложе-
 ний, раскрывающих с разных сторон ее суть, т. е. свое-
 образных рем (нового):

Человеку надо мало:

чтоб искал и находил
 чтоб имелись для начала
 друг — один и враг — один
 чтоб тропинка вдаль вела
 чтоб жила на свете мама
 после грома — тишину

Человеку надо мало:

голубой клочок тумана
жизнь... и смерть
утром свежую газету
и всего одну планету: Землю!
и — межзвездную дорогу
лишь бы кто-то дома ждал

□

Важнейшим изобразительным средством стихотворения является его синтаксис. Он имеет ярко выраженные черты разговорной речи, непринужденного монолога. Обращает на себя внимание присоединение, «нанизывание» придаточных предложений, оформленных в качестве самостоятельных фраз: «Человеку надо мало: // чтоб тропинка вдаль вела. // Чтоб жила на свете // мама». Так же присоединяются в виде самостоятельных предложений и отдельные части его — распространенные дополнения и другие слова: «Человеку надо мало: // после грома — // тишину. // Голубой клочок тумана. // Жизнь — // одну. // И смерть — // одну. // Утром свежую газету — // с Человечеством родство» и др. Разговорность синтаксического строя подчеркнута эллипсисами (на письме — тире), типично разговорным характером оценки в форме односоставных предложений («Невеликая награда. // Невысокий пьедестал...»; «Только и всего»), ритмико-интонационным выделением существенно важных слов («Сколько нужно ей — // жила...»).

Развернутое приложение «Утром свежую газету — // с Человечеством родство» благодаря наличию тире (особому интонационному выделению при чтении) получает экспрессивно подчеркнутый предикативный характер: газета — связь с миром.

Образность стихотворения Рождественского, выразительный характер самого повествования создаются в первую очередь за счет стилистического приема — антифразиса (*мало* = 'много') и последующего раскрытия подлинного значения слова *мало* в тексте.

Намеренно создаваемое противоречие между формой слова *мало* и его содержанием ('много') делает это наречие «притягательным центром» во фразе «Человеку надо мало» (= 'много') и во всем стихотворении в целом. Истинный смысл слова раскрывается с помощью своеобразной оценки резкого преуменьшения — литоты («Человеку надо мало: <...> И всего одну планету: // Землю! //

Только и всего. // И — // межзвездную дорогу // да мечту о скоростях. // Это, в сущности, — // немного. // Это, в общем-то, — // пустяк»). Внутренняя противоположность обычного и конкретно-контекстуального значений наречия ('мало' — 'много') находит выражение во внешнем противопоставлении типа оксюморона:

земля
межзвездная дорога
мечта о скоростях

только и всего
немного
пустяк
невеликая награда
невысокий пьедестал

Соединение несовместимого (земля, космос и их оценки-определения) и создает постепенную образную трансформацию семантики слова *мало*: 'мало' → '(очень) много', как бы выделяя основной смысл стихотворения: человеку надо много.

Масштабность изображения, охват всей совокупности изображаемых предметов, явлений, свойств подчеркнуты употреблением антонимичных слов, обозначающих их крайние полюса, ср.: *друг — враг, гром — тишина, жизнь — смерть*.

Образный, символический характер повествования подкрепляется всей «словесной тканью» стихов, например метафорами: *чтоб тропинка вдаль вела* (творческий поиск человека, прогресс), *после грома — тишину* (смена событий в его жизни), *голубой клочок тумана* (см. выше) и др.

В заключительной части стихотворения значение начальной фразы акцентируется еще раз благодаря изменению порядка слов: «Человеку надо мало» — «Человеку мало надо».



Евгений
Александров
ЕВТУШЕНКО
(род. в 1933)

Идут белые снега,
как по нитке скользя...
Жить и жить бы на свете,
да, наверно, нельзя.

Чьи-то души, бесследно
растворяясь вдали,
словно белые снега,
идут в небо с земли.

Идут белые снега...
И я тожу уйду.
Не печалюсь о смерти
и бессмертья не жду.

Я не верую в чудо.
Я не снег, не звезда,
и я больше не буду
никогда, никогда.

И я думаю, грешный,—
ну, а кем же я был,
что я в жизни поспешной
больше жизни любил?

А любил я Россию
всею кровью, хребтом —
ее реки в разливе
и когда подо льдом.

дух ее пятистенков,
дух ее сосняков,
ее Пушкина, Стеньку
и ее стариков.

Если было несладко,
я не шибко тужил.
Пусть я прожил нескладно —
для России я жил.

И надеждою маюсь
(полный тайных тревог),
что хоть малую малость
я России помог.

Пусть она позабудет
про меня без труда,
только пусть она будет
навсегда, навсегда.

Идут белые снега,
как во все времена,
как при Пушкине, Стеньке
и как после меня.

Идут снега большие,
аж до боли светлы,
и мои и чужие
заметая следы...

Быть бессмертным не в силе,
но надежда моя:
если будет Россия,
значит, буду и я...

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

душа — по религиозным представлениям: бессмертное нематериальное начало в человеке, противоположное телу, нечто бесплотное, остающееся после смерти человека
веровать — книжн. верить, иметь веру в кого-либо или во что-либо; веровать в чудо — верить в нечто сверхъестественное (по мифологическим и религиозным представлениям); верить в нечто небывалое, необычное
грешный — зд. признающий свою слабость, неправоту, ошибки и т. п.

поспешный — эд. торопливый, быстротекущий (*поспешная жизнь*)

любить всей кровью, хребтом — очень сильно; авторская трансформация фразеологизма типа *любить кого-нибудь (что-нибудь) всем (своим) существом*. Первое существительное словесного образа — *кровь* — указывает на духовную, родственную, кровную связь лирического героя с Родиной, второе — *хребет* — на пройденные трудности, невзгоды (ср. *вынести что-нибудь на своем хребте*, т. е. спине)

дух — эд. прост. запах

пятистенка — деревянный дом, разделенный на две части капитальной стеной, т. е. имеющий пять стен — четыре наружные и одну внутреннюю (ср. *дом-пятистенка, изба-пятистенка*)

сосняк — сосновый лес

шибко — прост. очень

тужить — прост. горевать, печалиться

нескладно (прожить) — неумело, неудачно

маяться — прост. мучиться; *маяться надеждой* — индивидуальное авторское словоупотребление

мáлую мáлость — авторская трансформация устойчивого сочетания *самую малость* — очень немного, чуть-чуть; благодаря повторению однокоренных слов поэт намеренно преуменьшает оценку своего труда на благо Родины

аж — прост. даже (выражает резкое усиление какого-нибудь качества, действия)

быть бессмертным не в силе — быть не в состоянии что-либо сделать (ср. общеупотребительное выражение *быть не в силах что-либо сделать*)

ГРАММАТИКА

Форма именительного падежа множественного числа *снеги* не характерна для современного литературного языка. Это форма архаическая. Окончание *-и(-и)* в именительном падеже множественного числа (с ударением на корне) у слов мужского рода было свойственно языку прошлых эпох. Ср. у П. А. Вяземского: «Нет, нет, путь зимний не по мне: // Мороз, ухабы, вьюги, снеги» («Зимние карикатуры»). Однако уже в начале прошлого столетия количество слов с новым окончанием *-а(-я)* в практике литературного языка сильно возрастает и непрерывно увеличивается на протяжении всего последующего времени, что приводит к вытеснению старых форм новыми, с ударением на окончании: *дóмы, вéки, рóги, снéги* → *домá, векá, рога́, снегá* и т. п. Архаическая форма *снеги* используется в стихотворении как средство старопесенной стилизации, создания поэтического символа, полного глубокого содержания (см. ниже). Формы множественного числа имеют здесь гиперболическое значение, подчеркивая необъятные просторы страны.

УДАРЕНИЕ

Первая (повторяющаяся в дальнейшем) строка стихов «Идут белые снеги» имеет ярко выраженный песенный характер (ср., например, старинные русские песни «Не белы снеги во чистом поле, снеги забелелись...», «Ах, вы снеги, снеги белые...» и др.). В соответствии со стихотворным размером ударение в глаголе падает на первый слог (*идут*): «Идут белые снеги...» Такое ударение не соответствует совре-

менной норме, согласно которой оно должно падать здесь на окончание: *идут*. Формы этого глагола с ударением на первом слоге (корне) сохранялись в русском языке до начала прошлого века: *идеши, идет, идут* и др., но *иду*. Ср.: «Уж музыка играет: *идут*; скоро // Увидим их...» (В. А. Жуковский. Орлеанская дева); «Махнул рукой нетерпеливой — // И все, согнувшись, // Идут вон» (А. С. Пушкин. Бахчисарайский фонтан) (см.: [Булаховский, 1954, с. 212]).

○

Стенька — Разин Степан Тимофеевич — донской казак, возглавивший крупнейшее антифеодалное восстание крестьян и казаков в России (1667—1671). Память о Степане (Стеньке) Разине как борце за свободу сохранилась во многих народных песнях и рассказах. Образ Разина создан Евтушенко в поэме «Братская ГЭС» («Казнь Стеньки Разина»).

□

Отличительной особенностью творчества Евгения Александровича Евтушенко является стремление постичь дух современности. Остро гражданские мотивы, связь современности и истории, личности и общества, судьбы Родины, будущее человечества — вот что в первую очередь волнует поэта.

Излюбленный творческий прием Евтушенко — лирическое самовыражение. «Жизнь в ее совокупности всегда больше личных переживаний отдельного индивидуума. Впрочем, все зависит от вместимости души. Если душа способна вместить в себя и историю, и живую мозаику характеров современников, и предчувствие черт людей будущего, то и в самовыражении такой души будет проступать лик эпоса», — пишет поэт в предисловии к сборнику «Поэт в России — больше, чем поэт» (М., 1973. С. 7). Большие проблемы, рассматриваемые в жанре эпоса, могут быть и предметом лирического повествования, глубокого личного переживания. «Когда я пишу стихи лирического плана, — замечает Евтушенко, — мне всегда хочется, чтобы они были близки многим людям, как если бы они сами написали их» («Избранные произведения. М., 1975. Т. 1. С. 11).

Стихотворение «Идут белые снеги...» — одно из лучших лирических произведений Евтушенко. Основное содержание его — любовь к Родине, ее природе, настоящему и прошлому страны, вера в вечность, незыблемость ее существования; неразрывная, кровная связь поэта с судьбами России, самоотверженное служение и преданность ей.



Композиция стихотворения предстает как повторяющаяся и развертывающаяся структура философских раздумий и глубоких размышлений лирического героя, связанных с символом Родины, патриотизма, вечности и бессмертия творчества человека (*белые снега*). Обогащаясь все новым содержанием, символ получает глубокий, многозначный социальный смысл:

*Идут белые снега,
как по нитке скользя...
Жить и жить бы на свете,
да, наверно, нельзя.*

*Чьи-то души, бесследно
растворяясь вдали,
словно белые снега,
идут в небо с земли.*

*Идут белые снега...
И я тоже уйду.*

*Идут белые снега,
как во все времена,
как при Пушкине, Стеньке
и как после меня.*

*Идут снега большие,
аж до боли светлы,
и мои и чужие
заметая следы...*

Лирическое «я» как самовыражение поэта, тесно срастаясь с Родиной, ее судьбой, обретает черты бессмертия. Градация символа, смысловая и эмоциональная (*Идут белые снега* → *«Идут снега большие, // аж до боли светлы»*), достигает предела и получает свое разрешение и истолкование в конце стихотворения: «...если будет Россия, // значит, буду и я...». Движение, время неумолимы. По самой своей природе они «замечают следы» тех, кто прошел по земле. Таков закон природы. Бессмертие человека — в его труде, творчестве, поэзии, в его слиянии со своим народом, его культурой, Родиной.



В собственно языковом плане стихотворение подкупает своей поэтической простотой, непринужденностью и задушевностью лирического повествования, что подчеркивается не только «простотой» лексики, но и разговорными особенностями самого синтаксиса стихов — своеобразным союзным присоединением предложений, свойственным произведениям народно-поэтического жанра: «*И я думаю, грешный...*», «*А любил я Россию...*», «*И надеждою маюсь...*», эллиптическими конструкциями (опущением членов предложения): «*Быть бессмертным не в силе, // но надежда моя...*» (= быть бессмертным [я] не в силе, но надежда моя [состоит, заключается в том]...); конструкциями, свойственными разговорной речи: «*А любил я Россию... // ее реки в разливе // и когда подо льдом...*» (= и когда [они бывают] подо льдом). В этой конструкции одно и то же слово имеет при себе семантически однородные, но структурно различные определения: *реки в разливе и когда подо льдом*; ср. разговорные конструкции типа *А я люблю его веселым и когда работает*.

Образная стилистическая выразительность стихов достигается синтезом различных языковых средств.

Яркий, запоминающийся благодаря своим архаическим формам и песенному колориту словесный образ *идут белые снега* — это, как уже отмечалось, поэтический символ России, связи ее прошлого, настоящего и будущего, постоянного изменения и неизменной вечности:

*Идут белые снега,
как во все времена,
как при Пушкине, Стеньке
и как после меня.*

Он является отправной и конечной точкой мысли. Картина идущего снега, образно переданная посредством сравнения динамика изображаемого (*как по нитке скользя*), рождает контрастную по своим настроениям и содержанию мысль о невозможности жить вечно. Картина природы преобразуется в аллегория — души умерших, бесследно исчезая, словно белые снега, идут в небо с земли (т. е. возносятся). Первые три четверостишия «цементируются» повторяющимся в разных значениях глаголом *идти* (ср. здесь же *уйти*), «игрой» его значений: *идут (снеги)* 'падают, опускаются' —

идут (в небо с земли) 'поднимаются, возносятся (о душах)' — (И я тоже) *уйду* 'умру'.

Мысль о недолговечности жизни человека подчеркивается экспрессивными отрицаниями и повторами: «Я не снег, не звезда, // и я больше не буду // никогда, никогда».

Смысл жизни — служение Родине, любовь к ней. Именно это и делает физически смертного, «грешного» человека творцом, неотделимым от своего народа и Родины, необходимым им и поэтому бессмертным: «А любил я Россию», «для России я жил», «хоть малую малость // я России помог».

Рассуждения поэта переходят в страстный патриотический призыв, выражая его заветное желание (прием экспрессивного повтора):

...только пусть она будет
навсегда, навсегда...

Важную конструктивно-композиционную, семантическую и экспрессивно-стилистическую роль для всего стихотворения в целом играет глагольная форма *идут*, употребленная в его одиннадцатой строфе. Ей не только свойственно необычное «всевременное» значение («Идут белые снега, // как во все времена»), подчеркнутое двукратным одновременным сравнением (прошлое — будущее). Она вместе с тем — образный речевой сигнал выхода за пределы восприятия поэтического «я», лирического героя, что подчеркивается в языке временным «рассогласованием»: *идут белые снега... и как после меня* (т. е. идут, когда его уже нет, не будет). Так с помощью особого в поэтическом тексте восприятия, ретроспекции из будущего, выходящих за пределы компетенции лирического героя, в композиционно-речевой структуре категории образа автора выражается уверенность в незыблемости существования Родины, ее народа, творений человека.

НЕ УСТАВАЙ

С небес, подобно Прометею,
укрававший таинство огня,
не уставай кормить своею
сырою печенью орла.

Не уставай быть усталым,
неудержим, неуложим.
Не уставай быть добрым малым,
но лучше — добрым и большим.

Не уставай от сумасшествий,
но ум бери в поводыри,
всю жизнь свою самосожженствуй,
но никогда не догори.

Не уставай в тех ожиданиях,
каким вовек не сбьется въявь.
Не уставай в своих страданиях,
но состраданье выше ставь.

Не уставай искать ответа
на то, на что ответа нет.
В неотвечаемости этой
уже содержится ответ.

И в послежизни, жизнью ставшей,
где снова юность настает,
своею тенью неуставшей
буди всех тех, кто устает...

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

таинство — книжн. тайна (*таинство огня*)

неудержимый — такой, что нельзя удержать, остановить; очень сильный

неуложим(ый) — авторский неологизм: по-видимому, неукротим(ый), непобедим(ый); ср. *уложить* — в просторечном употреблении: свалить, сбить с ног, повергнуть на землю

добрый малый — разг. говорится о человеке хорошем, доброжелательном, но не обладающем какими-нибудь выдающимися качествами, яркими достоинствами

сумасшествие — зд. безрассудный, нелепый поступок; неистовство, иступление в проявлении чего-либо

поводырь — тот, кто помогает кому-нибудь идти, водит кого-нибудь; проводник, провожатый для указания пути в незнакомой местности; зд. перен.: *брать ум в поводыри* — следовать разуму

самосожженствоваться (самосожженствуй) — авторский неологизм: перен. гореть, отдавая всего себя высокому, благородному делу (как бы сжигая себя во имя других)

въявь — устар. наяву, в действительности

состраданье — сочувствие, вызываемое чьим-нибудь несчастьем, горем

неотвечаемость — словообразовательный неологизм: отсутствие ответа

послежизнь (в послежизни) — авторский неологизм (*после* + *жизнь*): в образно-иносказательном смысле — то, что следует за чьей-либо жизнью; память, вечность

○

Прометей — в греческой мифологии титан, похитивший у богов с Олимпа огонь и передавший его людям. За это он по приказу Зевса был прикован к скале и обречен на постоянные муки: прилетающий ежедневно орел выклевывал ему печень, выраставшую вновь за ночь. Геракл освободил Прометея и убил орла. Миф о Прометее нашел широкое отражение в мировой литературе

□

Пафос стихотворения Евтушенко «Не уставай» — призыв к активному приятию жизни, к не знающему устали служению людям. Человек должен делать добро и сострадать другим, бороться за торжество разума на земле, уметь терпеливо ждать и стремиться к познанию мира. Таким «неустающим» должен быть человек, по убеждению поэта, в своей жизни, и даже «в послежизни, жизнью ставшей».

□

По словам Р. Якобсона, «поэзия второго лица» либо умоляет, либо поучает. В стихотворении мы находим второе.

Композиционная структура стихотворения — многократное обращение лирического героя к потенциальному адресату. В пяти строфах оно вводится формой повелительного наклонения *не уставай*, в последней, шестой, — формой *будь*. Структурно-семантическая организация трех строф (второй, третьей и четвертой) основывается на противопоставлении образующих их стихов, в результате чего «амплитуда мысли» уточняется и конкретизируется:

Не уставай быть добрым малым,
но лучше — добрым и большим.

Не уставай от сумасшествий,
но ум бери в поводыри,
всю жизнь свою самосожженствуй,
но никогда не догори.

Не уставай в своих страданиях,
но состраданье выше ставь.

Это противопоставление имплицитно присутствует и в пятой строфе: «Не уставай искать ответа // на то, на что ответа нет», но: «В неотвечаемости этой // уже содержится ответ».

Первая и последняя строфы стихотворения образуют своеобразное мифологическое обрамление (см. темы Прометея и «послежизни»). Включенная в композиционной структуре образа автора в этот широкий поэтический мифологический контекст, тема призыва *не уставай* получает широкое историческое и космическое звучание, выходя за пределы только актуального времени.

□

Идейно-композиционный замысел стихотворения реализуется в системе его языковых изобразительных средств.

Тема неустанного служения людям, его необходимости, заложенной в добром человеке, вводится символом-образом Прометея. Это служение неизбежно связано с большими трудностями, страданиями:

С небес, подобно Прометею,
укрававший таинство огня,
не уставай кормить своею
сырою печенью орла.

Ср. переключку с третьим стихом четвертой строфы: *Не уставай в своих страданиях*. Благодаря указанной выше структурно-композиционной особенности стихотворения — мифологическому обрамлению — «предыстория» человека, его неутомимой деятельности смыкается с «послеисторией», образно названной *послежизнью*. Взаимодействие словесных образов *Прометей* — *послежизнь* подчеркивает «сквозной», непреходящий характер его главной темы.

Апеллятивный характер текста, воздействующего на читателя как на потенциального адресата, создается в собственно языковом плане семантическим полем призыва — ключевыми словами-императивами. Форма повелительного наклонения с отрицанием *не уставай* употребляется семь раз. Она поддерживается другими императивами: *бери, самосожженствуй, не догори, (выше) ставь, будь*. Всего их оказывается в небольшом

стихотворении двенадцать. Во взаимодействии с другими словами они выражают страстный призыв лирического героя к своему современнику, к своим потомкам. Деятельность, борьба за высокие идеалы, сострадание к другим противопоставлены здесь бездействию, равнодушию, застою, мещанству.

Скопление отрицаний резко увеличивает экспрессию стихов, подчеркивает их эвфонически, например:

*Не уставай быть усталым,
Неудержим, неуложим.
Не уставай быть добрым малым...*

Ср. также ощутимый повтор звуков: *не уставай быть усталым, неудержим, неуложим* и др.

Важную семантическую и экспрессивно-стилистическую роль в стихотворении играют авторские неологизмы, окказиональные слова: *неуложим, самосожженствуй, неотвечаемость, послежизнь (в послежизни)*. Являясь образными номинациями с яркой ощутимой внутренней формой, они не только привлекают внимание, эмоционально воздействуя на читателя своей необычностью, но и являются одновременно, как следует из анализа текста, его важнейшими «смысловыми точками».

Разнообразную конструктивно-семантическую и образную функцию имеют в стихотворении контекстуальные антонимы.

Они уточняют мысль, в том числе каламбурно, игрою несоотносимых значений слов:

*Не уставай быть добрым малым,
Но лучше — добрым и большим...*

где в устойчивом сочетании *добрый малый* у последнего слова контекстуально актуализируется потенциальный смысл 'небольшой' при противопоставлении окказиональному сочетанию-антониму *добрый большой*, обозначающему не только хорошего, доброжелательного, но уже и незаурядного человека.

Такие контекстуальные антонимы акцентируют широту возможностей и разнообразие способностей, которыми должен обладать человек, призванный к неустанной деятельности:

*Не уставай от сумасшествий,
но ум бери в поводыри,
всю жизнь свою самосожженствуй,
но никогда не догори.*

*Не уставай в своих страданиях,
но состраданье выше ставь.*

*В неотвечаемости этой
уже содержится ответ.*

Непреодолимость трудностей, возникающих перед «неустающим» человеком, подчеркнута с помощью гипербол:

*Не уставай в тех ожиданиях,
каким вовек не сбыться вновь.*

*Не уставай искать ответа
на то, на что ответа нет.*

Ср. еще:

*...своею тенью неуставшей
буди всех тех, кто устает...*

Так с помощью различных изобразительных средств создается образ человека-творца, активно преобразующего окружающий его мир и служащего людям и добру подобно Прометею.



**Андрей
Андреевич
ВОЗНЕСЕНСКИЙ**
(род. в 1933 г.)

Живите не в пространстве, а во времени,
минутные деревья вам доверены,
владейте не лесами, а часами,
живите под минутными домами

и плечи вместо соболя кому-то
закутайте в бесценную минуту.

Какое несимметричное Время!
Последние минуты — короче,
последняя разлука — длиннее...
Килограммы сыграют в коробочку.
Вы не страус, чтоб уткнуться в брэнное.

Умирают — в пространстве.
Живут — во времени.

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

сóболь — *зд.* мех, изделие из меха соболя; собо́ль — *хв.* зверек с ценным буро-коричневым шелковистым мехом

бесце́нный — *книжн.* очень ценный, неопенимый (ср. другое тарелое значение — 'неценный, малоценный')

несимметри́чный — несоразмерный, непропорциональный

килогра́ммы сыгра́ют в коробочку — *зд.*, по-видимому, о чем-то большом вещном, что превратится в малое, может быть, в ничто (ср. *сыграть в ящик* — *прост.* умереть, погибнуть; расширительное значение — исчезнуть); см. ниже антитезу пространство — время

брэнное — *зд.* временное, преходящее, противоположное вечному
ср. брэнный мир, брэнная жизнь — о жизни, которая, по христианскому вероучению, противопоставляется вечной жизни, наступающей после смерти)

Одна из тем творчества Андрея Андреевича Вознесенского — гимн Времени. «Эта поэзия — современница победы над скоростью звука, — пишет во вступительной статье к трехтомному собранию сочинений поэта Л. Озеров. — Она увлечена скоростью света. В сознание поэта вошло новое соотношение пространства и времени. Этого поэта мне трудно представить в фазтоне или карете. Скорее всего — в реактивном самолете, к которому у поэта род пристрастия, как у давних сочинителей к перекладным». Но время — не только скорость, оно символ непреходящего вечного, разумного.

Пространство и время — две основные формы бытия, жизни. Разрывать их и тем более противопоставлять в обычном языке нельзя. А вот в поэзии — можно. Так и поступает Вознесенский, создавая в своем стихотворении яркий, запоминающийся образ, где время обозначает идеал, к которому должен стремиться человек, а пространство — преходящее, вещное и даже мещанское. Стихи направлены против обывательщины, против культа вещей.

Настоящий человек, выражаясь поэтически, живет во времени: «Он без Времени — ничто», — говорит поэт в другом своем стихотворении («Не забудь»).

В основе композиционной структуры стихотворения лежит развернутая многоплановая антитеза, возникающая в первом стихе и проходящая через все стихотворение:

Живите не в пространстве, а во времени...

Словесный образ *минутные деревья* как единство временного и «вещного», как бы раздваиваясь дальше, имплицитно новый этап антитезы:

владейте не лесами, а часами...

и плечи вместо соболя кому-то
закутайте в бесценную минуту.

Ритмический сбой в седьмом стихе (пропуск двух ударений и мена места ударения в стопе) ощутимо делит стихотворение на две композиционно взаимосвязанные части: апеллятивную и нравоучительную:

Какое несимметричное Время

|v — [vv|vv|—v|v—|v

Острота восприятия «последнего» уходящего времени, осознания его особой ценности композиционно подчеркнута в трех первых стихах предпоследней строфы кажущейся несимметричностью самого времени, может быть, невольно или неразумно растрченного прежде и потому такого дорогого и необходимого теперь; два последних стиха «вещной» семантики резко контрастируют с ними.

Своего предела антитеза смертного и бессмертного, пространства и времени достигает в конце стихотворения:

Умирают — в пространстве.

Живут — во времени.

□

Поэтическое воздействие стихов и непосредственность обращения к собеседникам лирического героя акцентируются прежде всего апеллятивами — формами повелительного наклонения глаголов, вводящих в первых двух строфах семантически важную и эстетически подчеркнутую с помощью антитезы информацию: *живите (не в пространстве, а во времени), владейте (не лесами, а часами), живите (под минутными домами), закутайте (плечи вместо соболя в бесценную минуту)*; адресат выразительно подчеркивается далее с помощью местоимения (*Вы не страус...*).

Яркая, выразительная по своей образности антитеза, каркас которой образуют прежде всего стихи «*Живите не в пространстве, а во времени*» и «*Умирают — в пространстве. // Живут — во времени*», построена на противопоставлении контекстуальных антонимов, объединенных в тексте в два противостоящих образных семантических поля: «вещного», преходящего, смертного и временного, вечного, бессмертного. Авторская позиция, «лик» лирического героя отчетливо обозначены в этом противопоставлении отрицанием первого и оценочными словами:

*Живите не в пространстве
минутные деревья
владейте не лесами
под минутными домами
закутайте плечи вместо
соболя
умирают — в пространстве*

живите во времени

владейте часами

*закутайте плечи в бесценную минуту
живут — во времени*

Образное отрицание «бренного» в стихе *Вы не страус, чтоб уткнуться в бренное* вводит это предложение во второе поле, в то время как стих *Килограммы сыграют в коробочку* входит в поле «вещного». Текстуальное противопоставление существительных типа *не в пространстве, а во времени, не лесами, а часами, вместо соболя — в бесценную минуту, умирают в пространстве — живут во времени* делает их образными речевыми антонимами, имеющими противоположный, эстетически значимый смысл. «Вещное» отрицается, непреходящее оценочно подчеркивается (ср., например, эпитет *бесценное (время)* в одном ряду противопоставления и, наоборот, отсутствие каких-либо определений у слова *соболя*).

Важность и ценность времени отмечены не только написанием соответствующего слова с заглавной буквы (Время) и восклицательной интонацией, но и осязательным изображением его несимметричности: оставшееся время образно предстает как бы сжатым, спрессованным, особенно дорогим. Это достигается с помощью приема антонимической оценки разнородных и даже как бы «обратных» по своему характеру временных отрезков — последних минут и последней разлуки — и их подразумеваемым сравнением с предшествующими: *последние минуты — короче, последняя разлука — длиннее*, чем те, которые были до них и не осознавались такими значительными и важными. В этой строфе время с новой силой противопоставляется «вещному» пространству: «*Килограммы сыграют в коробочку*», а время останется вечным!

Последнее обращение лирического героя к собеседнику — это и последнее предупреждение против «бренного» и культа вещи. Оно облекается в иносказательный словесный образ (отрицательное сравнение): *Вы не страус, чтоб уткнуться в бренное* (страус при приближении опасности, преследования теряется, разгребает песок и, уткнувшись в него, прячет голову, считая себя изолированным от внешнего мира и спасенным).

В двух последних стихах, где антитеза своей кульминации, непосредственное обращение к читателю сменяется обобщением, жающим главную идею стихотворения:

Умирают — в пространстве.
Живут — во времени.

ТЮЛЬПАНЫ НА ПОЛЮСЕ

Сюда земной не залетает звук.
Налево — юг, направо — юг,
юг — спереди, и сзади — юг,
и снизу юг глядит, как черный люк.
И, словно воплощенье телепатии,
живые подмосковные тюльпаны
стоят и озираются вокруг.

Есть города — но это все южнее,
есть путь сюда — но это все южнее,
чужие, да и ваши, пораженья,
южнее — жизнь, которая сбылась,
тюльпанным капюшоном голубея.
Наверно, есть красивей и нужнее,
но нет на свете севернее вас.

И нет тебя нежней, московский парень,
который месяц не снимавший лыж,
когда ты эти ломкие тюльпаны
от холода собою заслонишь.

Ты перенес ледовую жестокость,
радиовал со льдины при свече.
Наверно, полюс собирает в фокус
все абсолютное в тебе.

Призеры и фанаты горизонта,
в тюльпанных куртках шедшие сюда,
к торосам, озаренно-бирюзовым,
лечите душу синим светом льда!

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

люк — закрывающееся крышкой отверстие (например, в самолете)
телепатия — термин, употребляемый для обозначения научно не объясненного явления передачи мыслей и чувств на расстоянии
озираться — *зд. перен.* (о цветах) смотреть вокруг себя
капюшон — откидной головной убор, пришитый или пристегиваемый к вороту верхней одежды; *тюльпанным капюшоном голубея* — *зд. перен.* о красочном виде земного шара сверху, с северного полюса
заслонить — закрыть с целью защиты
радиоваль — сообщать по радио (рации)
абсолютный (абсолютное) — *зд. перен.* о самом лучшем, совершенном человеке
фанат — неологизм: то же, что и *фанатик* в переносном значении — человек, страстно преданный какому-нибудь делу (*фанатик искусства*); *призеры и фанаты горизонта* — словесный образ, обозначающий победителей ледяных просторов и горизонтов, людей, любящих романтику сурового севера
торос — ледяная глыба, образовавшаяся при сжатии льдов в полярных морях
озаренно-бирюзовый — цвета бирюзы, драгоценного камня голубого или голубовато-зеленого цвета
синий свет — *зд.* в переносном, каламбурном употреблении слиты два значения этого выражения: 'синий свет льда' и 'свет рефлектора с синей лампой' (ср. *лечение синим светом*).

○
Налево — юг, направо — юг, // юг — спереди, и сзади — юг — в отличие от других точек земной поверхности полюс не имеет таких географических координат, как широта и долгота, поэтому на северном полюсе только одно — южное направление, а на южном — одно северное

□
Стихотворение Вознесенского «Тюльпаны на полюсе» — о романтике подвига, мужестве полярников и их тяжелой повседневной работе, о красоте северной природы, ее очищающем воздействии на человека.
Здесь два, казалось бы, несовместимых и потому контрастирующих образа: суровый, по-своему прекрасный Север и живые, ломкие подмосковные тюльпаны. Тюльпаны на севере — символ душевной красоты, полноты проявления жизни, чувств простых и мужественных людей, их связи с Большой землей, с родными местами. Всюду жизнь. И здесь, на полюсе, который «собирает в фокус все абсолютное в тебе» и лечит душу «синим светом льда».

□

Обратимся к композиции стихотворения.

В первых двух строфах дан «географический эскиз» полюса, его особого положения на планете с еще не сбывшейся жизнью: кругом юг и южнее — «жизнь, которая сбылась». На этом фоне возникает образ тюльпанов, играющих важную конструктивную роль в композиции стихотворения: они символизируют «сбывающуюся» жизнь, подвиг тех смелых людей, «севернее» которых нет.

В третьей и четвертой строфе дается укрупненным планом изображение одного из них — московского парня, который, несмотря на суровую природу и трудности, остался нежным, защищая от холода ломкие тюльпаны. Четвертая строфа — восхищение красотой северной природы, ее исцеляющей силой.

Образ тюльпанов конструктивно пронизывает все стихотворение, получая различное (в том числе — символическое) осмысление, и цементирует текст в единое органическое целое.

□

Смысл первого стиха *Сюда земной не залетает звук* (тишина, отдаленность от Большой земли, особое положение на планете) раскрывается серией повторов слова юг: «Налево — юг, направо — юг, // юг — спереди, и сзади — юг, // и снизу юг глядит, как черный люк». *Черный люк* — глубокий: в нем не видно дна (намек на далекое южное пространство).

Повторяющаяся во второй строфе форма сравнительной степени прилагательного *южнее* по мере контекстуального обогащения своего смысла постепенно развивает качественное значение:

Есть города — но это все *южнее*,
есть путь сюда — но это все *южнее*,
чужие, да и ваши, поражения,
южнее — жизнь, которая сбылась,
тюльпанным капюшоном голубея.

Оно становится особенно ощутимым, выходя за рамки только «географической» семантики, при противопоставлении своему антониму:

Наверно, есть красивей и нужнее,
но нет на свете *севернее* вас.

(ср. скрытое обращение к тем, кто на полюсе, в середине строфы: *чужие, да и ваши, поражения*; оно становится непосредственным и выраженным в последней строфе). Сравнительная степень *севернее* имеет уже не только координатную (географическую), но и контекстуально-качественную семантику: «лучше, отважнее, мужественнее». Южнее — сбывшееся, и потому, может быть, более очевидное и простое, севернее — становящееся, еще не завоеванное, будущее, а потому и более трудное.

«Севернее» других — московский парень: его нежность передается описательным оборотом с семантикой превосходной степени, а его бережное, трепетное отношение к цветам как символу жизни, прекрасного — сопоставлением казалось бы несопоставимого:

*И нет тебя нежней, московский парень,
который месяц не снимавший лыж,
когда ты эти ломкие тюльпаны
от холода собою заслонишь.*

Метафорический образ-олицетворение полюса (*Наверно, полюс собирает в фокус // все абсолютное в тебе*), его благотворного воздействия на человека, его силы, волю, чувства получает развитие в последней строфе — в призыве: *лечите душу синим светом льда!* Нужен не обычный «южный» синий свет (синяя лампа), а «северный» *синий свет льда!* Так рождается поэтический образ исцеления человека природой.

Тюльпаны воспринимаются как живые: они олицетворены; они — символ жизни:

*...живые подмосковные тюльпаны
стоят и озираются вокруг.*

Они зрительно и осязательно ощутимы благодаря эпитету *ломкие (ломкие тюльпаны)*. Их образ, проходя через весь текст стихотворения, трансформируется, поддерживая одну из важных мыслей стихов:

*...южнее — жизнь, которая сбылась,
тюльпанным капюшоном голубея.*

Последняя строфа буквально расцвечена прилагательными. Создается яркая цветовая картина. Музыка стиха, звуков сливается с музыкой цвета:

Призеры и фанаты горизонта,
в *тюльпанных* куртках шедшие сюда,
к торосам, *озаренно-бирюзовым*,
лечите душу *синим светом льда!*

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С. Филология // Русский язык: Энциклопедия / Гл. ред. Ф. П. Филин. М., 1979.
- Алексанян Е. А. Константин Паустовский — новеллист. М., 1969.
- Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. Л., 1967.
- Анализ художественного текста: Сб. статей / Гл. ред. Н. М. Шанский. М., 1975. Вып. 1; 1976. Вып. 2; 1979. Вып. 3.
- Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 1.
- Он же. Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя // Там же. Т. 3.
- Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934.
- Он же. Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследования. М., 1929.
- Он же. Символизм: Книга статей. М., 1910.
- Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века: Фонетика. Морфология. Ударение. Синтаксис. 2-е изд., испр. М., 1954.
- Васильева А. Н. Художественная речь: Курс лекций по стилистике для филологов. М., 1983.
- Виноградов В. В. К построению теории поэтического языка: Учение о системах речи литературных произведений // Временник отдела словесных искусств. III. Поэтика: Сб. статей. Л., 1927.
- Он же. О стиле Пушкина // Литературное наследство / АН СССР, Ин-т лит-ры (Пушк. дом). М., 1934. Т. 16—18: Александр Пушкин.
- Он же. О теории художественной речи: Учебн. пособие для филол. специальн. ун-тов и пед. ин-тов. М., 1971.
- Он же. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. 3-е изд. М., 1982.
- Он же. О языке художественной литературы. М., 1959.
- Он же. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
- Он же. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
- Он же. Стиль Пушкина. М., 1941.
- Он же. Сюжет и стиль: Сравнит.-ист. исследование. М., 1963.
- Он же. Язык Гоголя // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования / Под ред. В. В. Гиппиуса. М.; Л., 1936. Т. 1—2.
- Винокур Г. Маяковский — новатор языка. М., 1943. Изд. 2. М.: URSS, 2006.
- Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. Изд. 4. М.: КомКнига/URSS, 2007.
- Гершензон М. Видение поэта. М., 1919.
- Гинзбург Л. О лирике. Л., 1964.
- Гиппиус В. Ф. И. Тютчев // Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотв. Л., 1939.
- Горнфельд А. Г. Пути творчества: Статьи о художеств. слове. Пг., 1922.
- Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе: (Методологические очерки о методике). М.; Л., 1966.

- Долгополов Л. К. Александр Блок: Личность и творчество. 2-е изд., испр. и доп., Л., 1980.
- Достоевский Ф. М. Пушкин. (Очерк) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26.
- Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Иванчикова Е. А. Категория «образа автора» в научном творчестве В. В. Виноградова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 2.
- Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
- Котляревский Н. А. Николай Васильевич Гоголь. СПб., 1911.
- Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М., 1962—1978. Т. 1—9.
- Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
- Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981.
- Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: Тр. по языкознанию. М., 1982.
- Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
- Львов С. Л. Константин Паустовский: Критико-биограф. очерк. М., 1956.
- Максимов Л. Ю. О языке и композиции художественного текста // Язык и композиция художественного текста / Отв. ред. Л. Ю. Максимов. М., 1983.
- Он же. Теоретические основы лингвистического анализа при обучении русскому языку как иностранному // Научные основы и практика преподавания русского языка и литературы: Тез. докл. и сообщ. / Третий междунар. конгресс преп. рус. яз. и лит., Варшава, 23—28 авг. 1976 г. Варшава, 1976.
- Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок: Сб. статей / Сост., ред. и предисл. Н. А. Кондрашова. М., 1967.
- Николаева Т. М. Краткий словарь терминов лингвистики текста // Новое в зарубежной лингвистике: Сб. статей. М., 1978. Вып. VIII.
- Новиков Л. А. Искусство слова. М., 1982.
- Он же. Лингвистическое толкование художественного текста. М., 1979.
- Овсянко-Куликовский Д. Н. Собр. соч. СПб., 1912. Т. IV: А. С. Пушкин.
- Переверзев В. Ф. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения // Литературоведение / Под ред. В. Ф. Переверзева. М., 1928.
- Пешковский А. М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.; Л., 1930.
- Он же. Наш язык: Книга для учителя. М.; Л., 1927. Ч. 3: Заключительный курс.
- Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Пушкин А. С. О Сальери // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1949. Т. 2.
- Слонимский А. Техника комического у Гоголя. Пг., 1923.
- Соколов Н. М. Изучение литературных произведений в школе. М.; Л., 1928.
- Соловьев Вл. С. Поэзия Ф. И. Тютчева // Соловьев Вл. С. Собр. соч. 2-е изд. СПб., 1894—1897. Т. VII.
- Страхов Н. Н. Литературная критика. М., 1984.
- Судьба Блока: По документам, воспоминаниям, письмам, заметкам, дневникам, статьям и другим материалам / Сост. О. Немеровская и Ц. Вольпе. Л., 1930.
- Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
- Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Он же. Проблемы стихотворного языка: Статьи. М., 1965. Изд. 4. М.: КомКнига/URSS, 2007.

- Черных П. Я. Из наблюдений над языком стихотворения «Памятник» // Русский язык в школе. 1949. № 3.
- Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного языка. М., 1984.
- Шкловский В. Б. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1928.
- Он же. О теории прозы. М., 1983.
- Шпет Г. Эстетические фрагменты. Пг., 1922. Ч. I; 1923. Ч. II.
- Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
- Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. М., 1924.
- Он же. О поэзии. Л., 1969.
- Якобсон Р. О. Доминанта // Хрестоматия по теоретическому лингвистическому языковедению: В 5 вып. / Изд. подгот. И. Чернов. Тарту, 1976.
- Он же. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сб. статей / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М., 1971.
- Jakobson R. Socha v symbolice Puškinově // Slovo a slovesnost. 1937. Roč. III, № 1.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Авторская модальность 11, 140, 141, 247
- Аллегория (иносказание) 155, 159, 275, 285
- Аллитерация 163, 180
- Алогизм 100
- Антифразис 25, 268
- Антитеза (противопоставление) 47, 48, 53, 63, 71, 79, 80, 100, 131, 140, 141, 161, 162, 230, 233, 235, 241, 259, 265, 278, 283, 284
- Гипербола 143, 152, 192, 229, 235, 265, 284
- Детерминанта 11, 12, 13, 14, 20, 28, 29, 31 см. Образ автора
- Доминанта 18, 20, 30, 31, 150, 229 см. Ключевое слово
- Жанр 257
- Жест 79, 103, 133
- Звукопись (инструментовка) 84, 121 см. Аллитерация
- Звукоподражание 72, 240
- Инверсия 63, 64, 72, 82, 112, 193, 265
- Интонация 132, 152, 178, 193, 246
- Каламбур 182, 192, 280
- Катахреза 155
- Ключевое слово 31, 61, 64, 114, 142, 149, 193, 279 см. Доминанта
- «Коллеблющиеся признаки» значения 23
- Композиция 16, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 110, 120, 130, 142, 155, 177, 189, 190, 224, 225, 226, 239, 244, 258, 267, 274
- Контекстуальный смысл слова 22, 23, 288, 289
- Контраст 50, 52, 106, 142, 183, 232, 261, 265, 275, 284, 287
- Лингвистика текста 7, 9
- Лингвистический анализ художественного текста 11, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 см. Наука о языке художественной литературы
- Лингвистическое толкование художественного текста 7, 8
- Лирический герой (лирическое «я») 11, 28, 60, 68, 69, 70, 78, 79, 82, 108, 110, 115, 121, 147, 148, 149, 179, 183, 238, 239, 241, 274, 276, 278, 284
- Литота (преуменьшение) 25, 118, 241, 265, 268
- Метафора 81, 111, 112, 115, 117, 120, 152, 155, 156, 161, 162, 180, 235, 289
- Метонимия 81, 152, 156, 157, 181, 235
- Метр 64, 65, 72, 73, 78, 79, 157 см. Ритм
- «Минус-прием» 245
- Модальность слова в тексте 105

Напряженная (переломная) ситуация 225, 226
 Наука о языке художественной литературы 10, 11
 Образ
 — художественный (литературный) 17, 30, 47, 48, 114, 115, 131, 142, 155, 190, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 233, 239, 241, 259, 287, 288
 — словесный 17, 30, 112, 115, 116, 117, 118, 120, 143, 228, 235, 236, 259, 275, 283, 285, 287, 289
 Образ автора (как поэтическая категория) 11, 12, 13, 14, 20, 25, 27, 47, 48, 49, 52, 60, 71, 105, 106, 107, 130, 131, 142, 149, 178, 179, 190, 191, 224, 228, 241, 244, 247, 258, 276, 279, 284 *см.* Детерминанта
 Объект изображения 12 *см.* Субъект изображения
 Оксюморон 83, 120, 133, 134, 143, 151, 235, 269
 Олицетворение 104, 111, 112, 115, 118, 178, 182, 193, 240, 289
 Остраннение 130, 134, 261
 Параллелизм 100, 101, 193, 260, 275
 Перенос 54
 Период 81, 82, 246
 Повествователь 28, 258
 Повтор 50, 51, 82, 99, 100, 101, 103, 111, 140, 141, 150, 162, 163, 176, 180, 182, 183, 193, 226, 246, 267, 275, 276
 Подтекст 226
 Поток сознания 12
 Принцип методической целесообразности в анализе художественного текста 21, 22
 Проспекция 19 *см.* Ретроспекция
 Рассказчик 28, 105, 258, 261
 Ретроспекция 19, 276 *см.* Проспекция
 Ритм 64, 65, 72, 73, 78, 79, 157, 284 *см.* Метр
 Семантическое поле (в тексте) 31, 32, 241, 246, 279, 284, 285 *см.* Словесный ряд
 Символ 50, 61, 62, 67, 68, 69, 71, 81, 108, 121, 151, 152, 155, 156, 161, 177, 178, 194, 225, 226, 239, 241, 274, 275, 279, 287, 288, 289
 Синекдоха 118, 181
 Сказ 28, 259, 260, 261
 Словесный образ *см.* Образ
 Словесный ряд 55, 117, 120, 192 *см.* Семантическое поле (в тексте)
 Сравнение 81, 100, 101, 117, 135, 161, 180, 193, 234
 Субъект изображения 12 *см.* Объект изображения
 Сюжет 224, 225, 226
 Триада «идея — образ — язык» 17
 Филология 6, 7, 9, 34
 Художественное время 32, 133, 134, 246, 247
 Художественное пространство 32, 33, 134, 239, 240, 288
 Художественный текст 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 *см.* Лингвистический анализ художественного текста
 Эвфемизм 133
 Эвфония 115, 163, 183, 280
 Эллипсис 53, 157, 183, 193, 268, 275
 Энантисемия 235
 Эпитет 103, 117, 161, 228
 Эстетическая трансформация слова (в тексте) 11
 Значения лингвистических, поэтических и литературоведческих терминов раскрываются в специальных словарях: *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966; *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966; Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974; Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ ПОЭТИКИ

аллегория — иносказание, изображение умозрительной идеи в предметном образе: *осел* — глупость, *лиса* — хитрость, *Хлестаков* — легкомысленный человек
аллитерация — повторение согласных звуков (чаще всего в начале слова), прием выделения и скрепления важнейших слов: «И в эту тишину // раскатившийся всласть // бас, // окрепший, // над реями рея: // „Которые тут временные? // Слазь! // Кончилось ваше время“» (Маяковский)
анáфора — единоначатие, повтор слова, группы слов, сходных звуков в начале смежных стихов или строф: «*Жди* меня, и я вернусь. Только очень *жди*... // *Жди*, когда наводят грусть // Желтые дожди, // *Жди*, когда снега метут, // *Жди*, когда жара...» (Симонов)
антитеза (контраст) — противопоставление противоположных по значению слов и словесных образов, усиливающее эффект восприятия изображаемого: «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом *вниз*; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом *вверх*» (Гоголь); «Есть у памяти свойство такое: // После самых суровых невзгод // *Забывается быстро плохое, // А хорошее долго живет*» (Ваншенкин)
антифразис — образное употребление слова в противоположном значении: «Человеку надо *мало*... // И всего одну планету: // *Землю!* // Только и всего» (Рождественский); Ну и *чистый!* (о грязной одежде, лице и т. п.)
гипербола — сильное преувеличение изображаемого в целях усиления художественного воздействия: «И ядрам *пролетать мешали* // *Гора кровавых тел*» (Лермонтов); «*В сто сорок солнц закат пылал...*» (Маяковский)
градация — усиление (реже — ослабление) изображения, которое заключается в постепенном нарастании (или ослаблении) степени значимости слов и выражений: «При одном предположении подобного случая вы бы должны были... испустить *ручи*... что я говорю! *реки, озера, океаны слез!*...» (Достоевский); «А между тем это был ведь человек умнейший и даровитейший, человек, так сказать, *даже*»

науки, хотя, впрочем, в науке... ну, одним словом, в науке он сделал не так много и, кажется, *совсем ничего*» (Достоевский)

гротёск — своеобразный поэтический прием, подчеркивающий искажение или смещение обычного изображения действительности и совместимость контрастов — реального и фантастического, трагического и комического, злого сарказма и безобидного юмора. Так написаны, например, «Нос» Гоголя, «История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Петербург» Белого, «Мастер и Маргарита» Булгакова и др.

жанр — определенный вид литературных произведений, принадлежащих к одному и тому же роду: эпосу (роман, повесть, рассказ, басня и др.), лирике (ода, элегия, стихотворение и др.) и драме (трагедия, комедия, драма и др.)

звúкопись — один из видов звуковой организации, инструментовки речи, в основе которой лежит определенное соответствие фонетического состава фразы (аллитерация звуков и др.). Ср.: Сухие листья, сухие листья // Под тусклым ветром, кружась, шуршат (Брюсов), где с помощью фрикативных звуков [с—х'—с'—с—х'—с'—с—ж—с'—ш—ш] передается шелест листьев; у М. Горького: «...разбивая в пыль и брызги изумрудные громады»

инверсия — расположение слов (частей предложения) в ином порядке, чем установлено обычными правилами, для выражения экспрессии, смыслового или стилистического акцентирования определенной мысли, того или иного актуального (смыслового) членения предложения: «Белеет парус одинокой...» (Лермонтов); «И день за днем // ужасно злить // меня // вот это // стало» (Маяковский); ср. *Белеет одинокий парус; Вот это стало ужасно злить меня день за днем*

интонация — одно из важнейших средств целостной организации звучащей речи и выражения смысловых и эмоциональных отношений между ее частями. Поэтическая интонация — «душа» поэтического текста: вместе с другими формальными средствами она является прежде всего выражением ритма художественного текста, его эмоционально-семантической структуры, нередко системы доминант, отражающей авторский замысел произведения. Важнейшими компонентами интонации являются тон (его высота, движение, образующие мелодику), длительность и тембр звуков, темп, паузы, логическое (фразовое) ударение и др.

каламбур — «игра слов», стилистический прием, основанный на сближении различных значений слова или одинаковых (сходных) по звучанию слов, имеющих разные значения, и создающий комический эффект: [Поэт солнцу:] «...чем так, // без дела заходить, // ко мне // на чай зашло бы!» (Маяковский); «Пора эту *свóлочь свóлочь*, // Со стен *Кигая кидая*» (Маяковский)

катахреза — сочетание противоречивых, но не контрастных по значению слов или выражений (*красные чернила, цветное белье*); в поэтическом языке — непривычная, необычная метафора: «Идёт-гудёт // Зеленый шум, // Зеленый шум, весенний шум!» (Некрасов). Несомненно, составляющих катахрезы позволяет использовать ее как композиционно-стилистический прием: ср., например, введение неожиданного метафорического ряда *Когда же всколосится поле...* в последовательное развитие обычных реальных рядов слов в стихотворении Блока «В голодной и больной неволе...»

композиция — структура, построение литературного произведения того или иного жанра, расположение и соотношенность компонентов его художественной формы, динамическая система организации и раскрытия образов в их взаимодействии и развитии

литóта — образное преуменьшение (противоположное гиперболе):

«Здесь вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда: тоненькие, узенькие талии *никак не толще бутылочной шейки...* Сердцем вашим овладеет робость и страх, чтобы как-нибудь от неосторожности *даже дыхания вашего не переломилось* прелестнейшее произведение природы и искусства» (Гоголь)

метафора — образное переносное употребление слова или выражения, основанное на каком-нибудь сходстве обозначаемых предметов или явлений. В отличие от сравнения, которое двучленно по своей структуре — указывается и то, что сравнивается, и то, с чем это сравнивается, — метафора содержит только второе; сравнение представлено здесь как бы в «свернутом» виде: «Угас, как светоч, дивный гений, // Увял *горжественный венок*» [о поэте] (Лермонтов); «...и плечи вместо соболя кому-то // *закутайте в бесценную минуту*» (Вознесенский)

метонимия — образное переносное употребление слова или выражения, основанное на временной, пространственной или причинной смежности (соположении) обозначаемых предметов или явлений: «Не мог понять в сей миг *кровавый*, // На что он руку поднимал» [о миге, минуте кровавого убийства] (Лермонтов); «Веселым треском // Трещит затопленная *печь*» [о горящих дровах в печи] (Пушкин)

метр — стихотворный размер, основанный на последовательном чередовании однородных стоп (ямб, хорей, дактиль и др.), идеальная схема чередования ударных и неударных слогов в стопе, с которой не всегда совпадает живой естественный ритм стихов.

оксюморон (оксímорон) — соединение противоположных по смыслу слов, образно раскрывающее противоречивую сущность обозначаемого, сжатая и парадоксально звучащая антитеза в виде антонимов: *живой труп* (Л. Толстой), *молодая старость* (Бунин), «*Веселое горе* — солдатская жизнь...» (Паустовский)

олицетворение — особый вид метафоры, который заключается в том, что неодушевленные предметы, природа наделяются человеческими чувствами, мыслями, речью: «Еще в полях белеет снег, // А воды уж весной шумят — // Бегут и будят *сонный* брег, // Бегут и блещут и *гласят...*» (Тютчев); «...*живые* подмосковные тюльпаны // *стоят и озираются* вокруг» (Вознесенский)

остраннение (остранéние) — один из важнейших приемов художественного описания, с помощью которого человек, предмет, событие изображаются как бы впервые, по-новому («странно», необычно) увиденными. Понятие введено В. Б. Шкловским. Остраннение как прием изображения позволяет описать эстетически переживаемый эффект нарушения автоматизации восприятия путем нового взгляда на привычные предметы и явления

параллелизм — композиционный прием, состоящий в том, что тождественные или сходные изобразительные средства речи располагаются в смежных частях текста, создавая единый расчлененный образ: «Толстый *только что пообедал на вокзале*, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни. *Пахло от него* хересом и флер-д'оранжем. Тонкий же *только что вышел из вагона* и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. *Пахло от него* ветчиной и кофейной гущей» (Чехов); «...Пойдем, поэт, // *взорим, // воспоем* // у мира в сером хламе, // *Я буду солнце лить свое, // а ты — свое, // стихами*» (Маяковский)

перенос (enjambement, анжанбеман) — несовпадение синтаксической и ритмической паузы, когда часть синтаксически целой фразы переносится из одной строки в другую, следующую за ней. Перенос акцентирует смысловую значимость определенных слов или частей фразы, подчеркивая эмоциональную напряженность речи: «Для меня //

Так это ясно, как простая гамма» [=я-то это хорошо знаю] (Пушкин); «Музыку я разъял, как труп. Поверил // Я алгеброй гармонию» [сухой, «математический» рационализм искусства] (Пушкин)
период — развернутое сложноподчиненное предложение, состоящее из двух частей, разделенных паузой; первая часть, объединяющая ряд структурно подобных конструкций (придаточных предложений), характеризуется восходящей интонацией, вторая — нисходящей: «Когда волнуется желтеющая нива... // Когда росой обрызганный душистой... // Из-под куста мне ландыш серебристый // Приветливо качает головой... // Когда студеный ключ играет по оврагу... (↑//↓) Тогда смиряется души моей тревога, // Тогда расходятся морщины на челе, // И счастье я могу постигнуть на земле, // И в небесах я вижу бога!..» (Лермонтов)

повтор — повторение слов, сочетаний слов или конструкций, усиливающих восприятие художественного произведения: «Вот он носится, как демон,— гордый, черный демон бури,— и смеется, и рыдает... Он над тучами смеется, он от радости рыдает (Горький); Пусть она забудет // про меня без труда, // только пусть она будет // навсегда, навсегда (Евтушенко). Звуковые повторы называются аллитерацией

ритм (в стихотворной речи) — определенная система отступлений от метрической системы (см. метр); «ритмические перебои» являются своеобразным «звуковым курсивом», эмоционально подчеркивающим наиболее важные в смысловом отношении единицы текста.

символ — многозначный образ, основанный на параллелизме предметного ряда и глубинного смысла, которые как два полюса такого образа немыслимы один без другого и вместе с тем разведены и порождают между собой эмоционально и семантически воспринимаемое напряжение (см. анализ символов парус у Лермонтова, буревестник у Горького, три березы у Симонова и др.)

синекдоха — разновидность метонимии, чаще всего — обозначение части вместо целого: «А в двери — // бушлаты, // шинели, // тулупы...» (Маяковский)

сказ — особый тип повествования, ориентированный на речь, резко отличную от авторской и принадлежащую определенному рассказчику (см., например, анализ речи Соколова в «Судьбе человека» Шолохова)

словесный образ — слово, сочетание слов, абзац, часть литературного произведения (и даже целое литературное произведение) как эстетически организованный элемент художественного стиля. Словесные образы — основа языковой «ткани» произведения и его образов.

сравнение — образное словесное выражение, основанное на сопоставлении двух предметов, понятий, признаков, действий, в результате которого усиливается путем подчеркивания определенных свойств и сторон художественное восприятие первого из предметов (признаков, действий и т. п.): «Вслед за этим генералы стали расходиться с той же торжественностью и молчаливою осторожностью, с которою расходятся после похорон» (Л. Толстой); «Прижался ко мне и весь дрожит, будто травинка под ветром» (Шолохов)

сюжет — развитие действия, ход событий в повествовательных, драматических и иногда в лирических произведениях

троп — употребление слов и выражений в образно-переносном смысле. Тропы — формы поэтического мышления, обогащающие мысль новым, «приращенным» содержанием. К тропам относятся метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, литота и др.

фигура (стилистическая) — оборот речи, используемый в целях уси-

ления художественной выразительности, эмоциональности литературного произведения. В отличие от тропов фигуры не вносят нового содержания, расширяющего наши знания об изображаемом, а выступают как средства, способствующие усилению эстетического воздействия речи. К фигурам художественной речи относятся повтор, параллелизм, антитеза, градация, эллипс, умолчание, риторический вопрос и др.

эвфония — благозвучие, основанная на повторах звуковая организация художественной речи, имеющая особенно существенное значение в поэзии.

эллипс(ис) — пропуск подразумеваемого слова, используемый для усиления эмоциональной насыщенности высказывания и придающий ему лаконизм: «Голос — редок. // Шепотом, // знаками... // И снова молча» (Маяковский); «А любил я Россию // всюю кровью, хребтом — // ее реки в разливе // и когда подо льдом» (Евтушенко)

эпитет — образное поэтическое определение (часто метафорического характера): «Над седой равниной моря ветер тучи собирает» (Горький); «От весел к берегу кудрявый след бежал» (Фет)

эпифора — повторение в конце отрезка речи одного и того же слова или выражения: «Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?» (Гоголь)

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ко второму изданию	300
Об изучении языка художественной литературы	
§ 1. Филология и изучение текста	
§ 2. Наука о языке художественной литературы и лингвистический анализ текста	
§ 3. Образ автора как поэтическая категория и детерминанта художественного текста	
§ 4. Структура художественного текста и структура категории образа автора	
§ 5. Принципы и приемы лингвистического анализа художественного текста	
§ 6. О методике работы с художественным текстом	
Тексты и их анализ	
<i>А. С. Пушкин</i>	
Моцарт и Сальери (в сокращении)	
«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»	
<i>М. Ю. Лермонтов</i>	
Парус	
Смерть поэта	
<i>Н. В. Гоголь</i>	
Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем (отрывки)	
<i>Ф. И. Тютчев</i>	
Ф. И. Тютчев и русская природа	
Весенние воды	
«Как весел грохот летних бурь...»	
«Есть в осени первоначальной...»	
«Чародейкою Зимою...»	
<i>Л. Н. Толстой</i>	
Война и мир (отрывок)	122
<i>А. П. Чехов</i>	
Толстый и тонкий	130
<i>А. А. Блок</i>	
«О, весна без конца и без краю...»	145
«В голодной и больной неволе...»	153
<i>М. Горький</i>	
Песня о Буревестнике	158
<i>В. В. Маяковский</i>	
Хорошо! (отрывок)	164
Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче	184

<i>К. Г. Паустовский</i>	
Северная повесть (отрывки)	195
<i>К. М. Симонов</i>	
Родина	237
«Жди меня, и я вернусь...»	241
<i>М. А. Шолохов</i>	
Судьба человека (отрывок)	248
<i>Р. И. Рождественский</i>	
«На Земле безжалостно маленькой...»	262
«Человеку надо мало...»	266
<i>Е. А. Евтушенко</i>	
«Идут белые снеги...»	270
Не устай	276
<i>А. А. Вознесенский</i>	
«Живите не в пространстве, а во времени...»	282
Тюльпаны на полюсе	286
Литература	290
Предметный указатель	293
Краткий словарь терминов поэтики	295