

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(**Н И У « Б е л Г У »**)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В РОМАНЕ
Л.Н.ТОЛСТОГО « ВОСКРЕСЕНИЕ»**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, группы 02031355
Щетневой Валентины Викторовны

Научный руководитель
к.ф.н., доцент Кичигина В.В.

БЕЛГОРОД 2019

Оглавление	
ВВЕДЕНИЕ.....	2
Глава I. Художественная деталь в рамках литературоведческого подхода.....	5
1.1 Теоретический обзор понятия «художественная деталь»	5
1.2 Художественная деталь в творчестве русских писателей	10
1.3 Изобразительная художественная деталь	14
Глава II. Особенности использования художественной детали в романе «Воскресение»	19
2.1 Особенности художественного стиля Льва Толстого	22
2.2 Функция художественной детали в произведении «Воскресенье»	27
2.3 Портретная деталь и её художественная функция в романе ...	36
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	54
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	56
ПРИЛОЖЕНИЕ	

ВВЕДЕНИЕ

Как известно, Л.Н. Толстой является автором трёх великих романов – «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресение». Каждый из них – это определённый этап духовно-нравственной эволюции писателя. И любой из вышеперечисленных романов можно отнести к вершинным достижениям отечественной и мировой литературы XIX века.

Временной интервал между написанием первого и второго романа составляет менее десятка лет (1869-1877). Роман «Воскресение» написан почти через двадцать лет после «Анны Карениной». Конечно, разница огромная, но все эти романы свидетельствуют о широчайшей масштабности мышления великого классика.

Роман «Воскресение» - это завершающий роман Л.Н. Толстого, он входит в историю литературы как роман нового вида, ставшего художественным зеркалом новой исторической эпохи.

Толстой приходит к работе над своим последним романом, изучив окружающую жизнь, как он пишет, «снизу, от ста миллионов», освоив, согласно его оформлению, «простую», то есть действительно народную точку зрения.

В 1880 году писатель переживает мировоззренческий кризис. Он принимает решение порвать с традициями и взглядами аристократической сферы, к которой он принадлежит с рождения и жизнь которой, по большей части, изображена в его произведениях. Всё, в чём он рос и развивался, все ценности человеческой цивилизации для него отныне – ложь, призванная обмануть миллионы несчастных крестьян.

По глубине и силе общественной критики, согласно выразительности изображений разного слоя общества, по степени художественного мастерства роман «Воскресение» можно отнести к числу наиболее

выдающихся творений искусства рубежа XIX-XX вв. Здесь, как нигде ранее, выражено безжалостное обличение существующего миропооярдка. Данный роман называют литературоведы «величественным горным массивом, возвышающимся на рубеже двух столетий» [Храпченко: 1980, т.2, с. 234].

Поскольку творчество Л.Н.Толстого изучено достаточно хорошо, особенно в советское время, может возникнуть иллюзия, что данная тема исчерпана. Но самые значимые работы по творчеству великого классика не просто не закрывают данную тему, а дают пищу для новых размышлений.

Как известно, творческая манера Толстого не зависела от особенностей его эволюции – и в начале своего творческого пути, и в его конце он по-прежнему оставался гениальным художником. Одним из главных «секретов» его мастерства выступает художественная деталь.

Функционирование художественной детали в литературоведческих текстах является постоянным и ярким средством, которое используют писатели всех времён. В романе «Воскресенье» Л.Н. Толстой прибегает к функциям художественной детали регулярно. В то же время скрупулёзное исследование её поэтической функции в позднем творчестве Л.Н.Толстого, на наш взгляд, ещё ищет своего исследователя. Особенно интересным представляются детали, связанные с портретным описанием персонажей, и их связь с главной идеей, выраженной в романе. Все эти факторы и определяют *актуальность* данного исследования.

Новизна дипломной работы состоит в комплексном рассмотрении художественной детали, используемой в романе «Воскресение», и методического аспекта его применения.

Объектом исследования является роман Л.Н. Толстого «Воскресение». *Предметом* исследования – художественная деталь, используемая в романе «Воскресение».

Цель данной работы – выявить и исследовать художественные детали в романе Л.Н. Толстого «Воскресенье», определив основную функцию

использования данного приёма в общей поэтике произведения. Задачи, вытекающие из поставленной цели:

1. Исследовать теоретический аспект данной проблемы;
2. Рассмотреть особенности художественного стиля Л.Н. Толстого;
3. Дать определение художественной детали;
4. Рассмотреть портрет, пейзаж в романе как своеобразную художественную деталь;
5. Исследовать роль портретной художественной детали в романе «Воскресение».

Практическая значимость работы заключается в том, что материал, изложенный в ней, даёт возможность использования полученных результатов в практике школьного и вузовского преподавания.

Целями и задачами исследования определяется и его *структура*. Работа состоит из введения, двух глав (теоретического и практического характера соответственно), заключения, списка литературы и приложения методического характера.

Апробация работы. Данная работа получила апробацию на IV Международном студенческом форуме «Белгородский диалог» в апреле 2019 г.

Глава I. Художественная деталь в рамках литературоведческого подхода

Роль художественной детали в поэтике произведения трудно переоценить: именно она наполняет пространство текста смыслом, делает его не просто узнаваемым, реалистически достоверным, но и «поднимает» в иную реальность художественного обобщения. Известными мастерами художественной детали в русской классической литературе являются М.Ю.Лермонтов, И.С.Тургенев, И.А.Гончаров, Ф.М. Достоевский. В этом ряду имя Л.Н. Толстого занимает достойное место мастера психологической прозы.

Картина изображаемого мира, образы героев произведений литературы в неподражаемой особенности складываются из художественных деталей. Структура частей и деталей предметной изобразительности является важной во всех литературных видах.

1.1 Теоретический обзор понятия «художественная деталь»

Художественная деталь представляет собой микрообраз изображаемого автором мира, в то же время являясь частью большого целого. Так, например, красная обветренная рука Базарова, с одной стороны, - это деталь, характеризующая род его занятий, с другой – часть общего портрета, в который включено описание глаз, лба, бакенбардов, бровей, взгляда, одежды и т.д.

Применение художественной детали не только замещает обширные, детальное описание, но и позволяет отследить динамику преобразований, происходящих в человеке.

Художественная деталь (от франц. *Detail* – подробность, мелочь) включает в себя в большей степени предметные подробности в обширном понимании: детали быта, пейзажей, портретов, жестов, субъективных реакций, действий и речей. Изначально художественная деталь понималась как средство изображения объемности, четкости предметного мира и предназначалась залогом жизненной правдивости и художественной истины [Загидуллина: 2004, с.287].

В последующем времени эстетические функции детали стали более сложными, но «верность деталей» до сих пор считается одним из свойств классического реализма девятнадцатого века.

Художественная деталь изучается в исторической и теоретической поэтике как разделах литературоведения. Историческая поэтика предполагает, что подлежит литературоведческому изображению преобразование, развитие способов детализации – из века к веку, от гения к гению. Отталкиваясь от главных утверждений теоретической поэтики, место детали в текстуре художественной формы обуславливается в представленном предметном мире произведений.

Актуальным вопросом по-прежнему остаётся классификация художественной детали, поскольку общего мнения на этот счёт не существует.

Так, например, В.Е. Хализев считает, что писатели в некоторых случаях дают развернутые характеристики определенного явления, в других же объединяют разнородную предметность, принадлежащую одним и тем же текстовым эпизодам [Хализев: 2002, с.305].

Л.В. Чернец предложил сгруппировать виды детали, опираясь на стиль произведения, основы выявления которого установлены А.Б. Есиным [Чернец: 2004, с. 294], который, в свою очередь, выделяет деталь внешнюю и

психологическую. Внешняя деталь «изображает наружное, предметное бытие народа, их среду обитания и подразделяется на портретную, пейзажную и вещную, а психологическая деталь изображает внутренний мир людей» [Есин: 2003, с. 75-76].

С точки зрения отображения динамики и статики, внешних и внутренних элементов, ученый устанавливает свойства стилей тех или иных писателей по «набору стилевых доминант» [Есин: 2004, с. 76]. Если, например, писатель обращает основное внимание на статический момент бытия (изображая наружность персонажей, пейзажи, городской вид, интерьеры, вещи), то подобные свойства стилей можно именовать описательностью. Подобному стилю соответствует описательная деталь.

Если же автор обращает своё внимание на воспроизведение внешних (а отчасти и внутренних) движений, эту особенность Есин устанавливает как сюжетность и говорит о том, что в данном произведении доминирует сюжетная деталь.

Писатель способен сосредоточивать интерес на внутреннем мире героя или лирических персонажей, их эмоциях, тревогах, желаниях - подобные свойства стилей являются свойствами психологизма, а деталь, представляющая внутренний мир персонажей, – соответственно, психологической. В любых конкретных произведениях сюжетность, наглядность или психологизм оформляют существенные стилевые признаки.

Иной подход к классификации деталей предлагает В.А. Кухаренко. Он считает, что детали имеют классификацию в зависимости от их функциональных нагрузок и делает акцент на следующих разновидностях: изобразительные, уточняющие, характерологические, имплицитные детали [Кухаренко: 1988, с.113].

Вышеуказанная портретная, пейзажная, вещная и психологическая деталь подразделяется на мелкие группы. Таким образом, исследователи предлагают рассматривать портретные детали как «статические и динамические, экспозиционные и динамические» [Юркина: 2004, с. 258], а

«пейзажи и вещи в качестве сюжетных мотивировок» [Коточигова: 2004, с. 281].

Попробуем остановиться более подробно на каждом виде деталей. Итак,

1. Портретная деталь.

В определении портрета нет единого мнения. Принято считать, что это изображение внешности человека. Однако под внешностью можно подразумевать и особенности движения героя, и его одежду, и даже манеру говорить.

2. Пейзажная деталь.

Изображение природы в художественном произведении так же неоднозначно. Оно может быть фоном, своеобразной декорацией для происходящих событий, может отражать внутренний мир персонажей с помощью психологического параллелизма, выполнять сюжетообразующую функцию, или даже являться частью портрета.

3. Вещная деталь.

Вещная деталь наиболее распространена в литературном описании. Именно предметы как часть интерьера могут служить основной характеристикой персонажа (этой особенностью виртуозно пользовался, например, Н.В. Гоголь). Теоретиками литературы выделяются следующие основные функции вещной детали:

- культурологические, или культурно-исторические;
- психологические;
- характерологические;
- сюжетные;
- символические.

Очень важный тип детали – деталь психологическая, характеризующая внутренний мир героя, его статику или изменение. Понятие психологической детали так же неоднородно. Выделяют

а) деталь поведения с её разнообразными функциями (психологическими, характерологическими, культурно-историческими, социально-определяющими, сюжетными и оценочными).

При этом, например, характерологические функции включают в себя действия героев, которые имеют соотношение с его личностью [Фарыно: 1991, с.255], в культурно-историческом языке поведения формируется культурными фонами века, странами, с помощью чего изображает нормы и обычаи; социально-определяющие функции, накладывающие на поведение персонажей отпечатки тех социальных кругов, в которых они вращаются, они позволяют судить о социальном статусе персонажа. Сюжетные и оценочные детали позволяют отследить особенности развития сюжета и отношение персонажей к чему-либо или чему-либо.

б) речевые детали.

Речи персонажей являются одной из форм поведения, в то же время есть основания разделить ее на отдельную группу деталей. Выделяют важное положение речи среди остальных средств литературных изображений человека.

Несобственная прямая речь - любое вкрапление «чужого слова» в авторские тексты, также используется данный термин для обозначений «явлений переходных между прямой речью и косвенной» [Юркина: 2004].

В качестве вида несобственных прямых речей В.Н. Волошинов акцентирует внимание на замещенной речи [Волошинов: 1995, с.154]. От несобственных прямых речей её отделяет только отсутствие речевых интерференций. Т.е. в замещённых речах нет взаимовлияний, взаимодействий двух различных речей, но наблюдаются унисонные звучания голоса, интонации речи персонажа и речи писателя.

Детали имеют возможность различными образами «распределяться» в произведении - равномерно находиться на всем его протяжении или сосредоточиться в отдельной его части и отсутствовать в другой. Многие

имеет зависимость от индивидуального стиля писателя, но есть и общие закономерности. К примеру, детали наиболее характерны описанию, нежели повествованию. Но художественное описание бывает разным. Необходимое представление можно достичь при помощи особо выразительной детали, или с помощью прорисовки различных подробностей единой картины.

Таким образом, деталь может являться элементом портретов, пейзажей, вещей, комплексов форм поведений, речи, но всегда действует в рамках наиболее крупных образов и хранит в себе отпечатки художественного целого. Эту функциональную двойственность необходимо учитывать при анализе художественного текста. Ниже мы рассмотрим, какую роль играет художественная деталь в творчестве русских писателей.

1.2. Художественная деталь в творчестве русских писателей

Основное развитие функция предметной детали получила в классической литературе реалистического направления девятнадцатого века. Это ярко проявляется, например, в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Вещь является критерием изменения характера героя: если посмотреть, к примеру, на кабинеты Евгения — петербургский и деревенский. В первом: «Янтарь на трубках Цареграда, Фарфор и бронза на столе, И, чувств изнеженных отрада, Духи в граненом хрустале...» [Литературное наследство: 1965, т.75, кн. 1, с.222].

В другом месте первой главы рассказывает писатель, что полку с книгами Евгений «задернул траурной тафтой». Это деталь говорит о герое как об одном из богатых светских щеголей, не особенно занятых философским вопросом о смысле жизни.

Совсем иначе изображены вещи в деревенском кабинете: портрет «лорда Байрона», статуэтка Наполеона, книги с пометками Онегина на полях. Здесь нам представляется кабинет осознанного, развитого человека, склонного к

исключительным и противоречивым фигурам, а это может о многом рассказать внимательному читателю.

Действующая роль деталей бывает и неочевидной, не сразу заметной. К примеру, если открыть «Шинель» Н.В. Гоголя, мы можем увидеть описание того, что видел главный персонаж – Акакий Акакиевич: моток шелка и ниток на шее, ветошь на коленях, привычку сидеть на столе босиком по-турецки: всё это является приметам профессии Петровича – портного, шьющего вожделенную шинель. У читателя возникает вопрос: зачем писатель изобразил большой палец с изуродованным ногтем в произведении? Обратимся к тому, что было сказано выше об Акакии Акакиевиче: «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице, на что, как известно, всегда посмотрит его же брат, молодой чиновник. Акакий Акакиевич если и глядел на что, видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки» [Кухаренко: 1988, 44].

Видимый мир для Акакия Акакиевича был весьма мал, и в данном крошечном убогом мире большой палец Петровичевой ноги с изуродованным ногтем становится значительным и весьма известным для Акакия Акакиевича, который смотрел исключительно вниз. Следовательно, данная деталь принадлежит, по сути дела, к характеристике не столько Петровича, сколько к характеристике, относящейся к Акакию Акакиевичу.

Искусство использования выпуклой детали Львом Толстым фиксировалось многими исследователями [Горшков: 2001, с.132]. Достаточно вспомнить описание ушей Каренина, завитки на волосах, которые располагались на шее Анны, короткую верхнюю губу с усами жены Андрея Болконского, трубку капитана Тушина.

Современники четко чувствовали новизну толстовского видения образов, выделение броских деталей, заменившие привычное подробное описание, иногда доходившее до скрупулезности (скажем, у И.А. Гончарова). Л. Толстому нравилось повторение найденной детали, возвращение к ней.

Потрясающим мастером художественной детали, впитавшим и прообразовавшим художественное мастерство Л.Н. Толстого, был А.П. Чехов. В его деталях используются не только удивительные выразительности и рельефности, но и огромные смысловые ёмкости, способности будить широкую область ассоциаций: «...он споткнулся и упал вместе с подносом, на котором была ветчина с горошком» (рассказ «Мужики»).

Деталь в чеховской прозе и драматургии является ярким штрихом, который воссоздает событие, словно оно совершилось перед лицом читателя. Это главная функция детали: «мелкой частностью дать картину», - поведал А.П. Чехов. Ещё пример знаменитой детали Чехова - блестящее звездой горлышко от разбитой бутылки - в рассказе «Волк». Кстати, именно эту деталь вспоминает Треплев, говоря о мастерстве Тригорина в пьесе «Чайка». По словам В.И. Кулешова, «А.П. Чехов представляет довольно убедительную, хоть и не бросающуюся в глаза деталь для изображений судьбы действующих персонажей своих произведений» [Кулешов: 1983, с.349].

Художественные детали обладают способностью описывать характер человека, и выражать отношение автора к персонажу одновременно. В этой связи можно вспомнить интересную подробность в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» — «пепельница в виде серебряного лаптя, стоящая на столе у живущего за границей Павла Петровича». Такая деталь описывает искусственное, нарочитое народолюбие героя, и, к тому же, показывает ироническое отношение И.С. Тургенева к такому «патриотизму». Ирония детали состоит в том, что наиболее грубые и одновременно едва ли не самые насущные предметы мужицкого быта здесь выполнены из серебра и выполняют функцию пепельницы.

Применение художественной детали продолжается и в литературе двадцатого века. Так, например, Валентин Катаев предпочитает детали неожиданные, эффектные, поражающие. «Подшел иностранец и купил

«Известия» и «Правду». Толстяк в украинской рубашке взял «Humanite». Старушка выбрала «Мурзилку» [Катаев: 1979, с.25]. Катаев словно бы наслаждается свежестью и яркостью материального мира. Одна из деталей этого рода даже перешла из одной книги в другую. На первых страницах повести «Белеет парус одинокий» мы видим «малахитовые доски прибора, размашисто исписанные беглыми зигзагами пены». Принадлежащим пушке громом они разбиваются о берега. Нельзя сделать упрек в сторону автора в его самоповторении в текстах произведений, ведь он использует действительно наичуднейшие описания. По ним можно судить об «изобилии красок и многоцветности видения мира В. Катаевым» [Хализев: 2002, с.147].

Систему деталей также встречается у В. Катаева, и проявляется она в наибольшей степени в детали-сравнении. В повести «Белеет парус одинокий» море станет «темно-индиговым, шерстяным, словно его гладят против ворса». Небо — грифельным. Туман брызг висит кисеей. Пыль — «тонкая и коричневая, как порошок какао». Песок «напоминал манную крупу самого первого сорта». Медуза «висела прозрачным абажуром с кистью». Побережье «двигалось мимо парохода, отчетливое и прозрачное, как переводная картинка». От носа парохода тянутся морщины, «делая воду полосатой, как скумбрия». Глаза у сонного Павлика слипаются, как вареники. Пена волны - как взбитый белок. В данных деталях «изображено «комнатное» видение Петей окружающего мира, мир который видит ребенок» [Кухаренко: 1988, с.88].

Далеко не у всех писателей художественная деталь играет определяющую роль. Например, А. Фадеев не поражает читателей неожиданностью. Однако и он является отличным мастером изображения деталей, особенностью которой представляются сочетания живописной выразительности с психологизмом.

Константин Паустовский ищет гармонию детали в однотипности. К примеру, новелла «Гост» - трагическая история о русских моряках,

являющихся жертвами бездушных произволов и угодливостей перед «обожаемым монархом».

Процесс описания совершается на Балтике в период первой мировой войны. Адмирал Фитингоф шлёт миноносец «105» с тайным пакетом к Аландским островам. Русский корабль охвачен тремя германскими крейсерами. Тяжелейшая неравная битва. Восемь матросов и механик убиты. У командира Шестакова снарядом отрывает левую руку. Корабль искалечен.

Получена благодарность низкопоклонного адмирала за тост, «провозглашенный его величеством в почтение наших славных моряков». Пакет транспортирован вовремя.

Как отмечает Хализев, детали здесь выбраны «в созвучие» с морским сюжетом и драматической темой» [Хализев: 1988, с. 189]. «Вечер накачивал темноту, как исполинская помпа»; «машинные вентиляторы ревели ураганом»; «мрачные сумерки летели вслед за кораблем, припадали к волнам, и миноносец никак не мог уйти от них. Казалось, он тянул их за собой на буксире».

Таким образом, художественная деталь не теряет своей функции на всем протяжении развития реализма – и в девятнадцатом, и в двадцатом веке. Авторы умело пользуются выразительными подробностями для того, чтобы передать состояние человека в определённых обстоятельствах, задействуя при этом минимум изобразительных средств.

1.3 Изобразительная художественная деталь как часть портрета

Существуют разные типы композиции предметно-изобразительных деталей. В произведениях одних писателей (Тургенева и Гончарова, Бальзака и Золя) портреты, пейзажи, собственно психологические характеристики, высказывания персонажей четко отделены друг от друга: последовательно и

неторопливо характеризуются то одни, то другие факты, предметы, явления. При чтении произведений других писателей, напротив, часто создается впечатление, что речь идет обо всем сразу: бытовые, собственно психологические, портретные, пейзажные, характеристики так компактны и так «слиты» в тексте произведения, что выделить что-то одно бывает нелегко (пример – рассказы Чехова) [Мартьянова: 1997, с.25].

а) Портретная деталь

В данном исследовании мы придерживаемся точки зрения В.Е. Хализева, о том, что портрет героя – «есть описания его наружности: телесного, природного и, в частности, возрастного свойства (черты лица и фигуры, цвет волос), культурные традиции, индивидуальные инициативы (одежда персонажа, его украшения, прическа, косметика)» [Хализев: 1988, с. 96].

В портрете изображены присущие персонажу телодвижения и позы, жесты и мимика, выражения глаз и лица. Портреты создают устойчивые, стабильные комплексы черт внешнего человека.

Адресуясь к литературе, необходимо отметить, что до эпохи романтизма в творчестве писателей доминировали идеализирующие портреты. Они отличаются избытком метафор, сравнений, эпитетов. В творчестве же писателей, делающих акцент на смеховом и комедийно-фарсовом характере, популярностью пользуются гротесковые манеры (к примеру, Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль») [Фарыно: 1991, с.222].

Присутствующая в них противоположность идеализирует гротескный портрет, обладающий одним свойством: в нём гиперболически изображается одно из человеческих качеств: в первом случае используются телесно-душевные совершенства, во втором – материально-телесные начала.

Выделяют два основных вида портрета - статический и динамический. Но единого мнения на определение данного понятия нет. Опираясь на точку зрения А.Б. Есина [Есин: 2003, с.78], можно выделить следующие типы портрета:

1. Портрет – описание, в котором в различной степени широты

представляется перечень портретных деталей, принадлежащих наружному облику героев;

2. Портрет - сравнение, в основе которого заявлены сопоставления внешности персонажа с чем - то кем-то;

3. Портрет – впечатление, в котором используется описание впечатлений, производимых внешностью героя на внешнего наблюдателя, портретных черт и деталей в данном воспроизведении как таковых нет вообще.

Учитывая данные классификации, нужно выделить три структурных вида портретов: детализированный портрет, портрет-штрих и обобщенный портрет.

Детализированный – портрет включает в себя подробное описание внешности персонажа: его лицо, волосы, рост, некоторые характерные индивидуальные признаки, рассчитанные в основном на зрительное впечатление. Детализированные портреты чаще всего охватывают всю сторону внешности персонажа, вплоть до его костюмов, характерной ему мимики и жеста. Чаще всего данный портрет используется при первом изображении персонажей и сопровождается авторскими репликами, в дальнейшем развитии сюжета на него только накладываются вторичные штрихи.

Обобщенными называются в общих чертах очерченные литературные портреты. Описания внешности и характеров представлены бегло, без зарисовок характерной мельчайшей детали, придающей неповторимость человеческого облика.

«Портрет-штрих предполагает простоту в описании внешности героя, указание двух или трёх штрихов. Подобным образом, можно описать героя во время первого своего появления на страницах произведения, после чего данный портрет дополняется. В виде портрета-штриха дается описание второстепенного и эпизодического лица. В их внешности отмечается самая бросающаяся, выразительная черта» [Есин: 2003, с.89].

Портреты персонажей, как правило, даются при первом знакомстве с ними. Чаще всего, композиционно – это экспозиция. Однако может встречаться и лейтмотивная характеристика героя. Характерный пример этому – многократно повторяющееся в течение всего романа Толстого «Война и мир» упоминание о лучистых глазах княжны Марьи.

Нет героя, который создан без использования описаний портрета, представляющего нам во всей полноте своего персонажа.

Форма наличия природы в литературе многообразна. Это и мифологическое воплощение ее сил, и поэтическое олицетворение, и эмоционально окрашенное рассуждение о ней, изображение животных, растений, их описания, и самих пейзажей — описание широкого природного пространства.

Помимо этого имеется и пейзажная деталь – отдельный значимый элемент в пейзаже, изображающем будь то деревню или город, несущий функцию более углубленного рассмотрения ситуаций либо внутреннего мира персонажа в данный момент. Широкие полотна изображения природы явны и заметны, но в большей части создают фон пейзажная деталь, но она может так и остаться незамеченной читателем, так как иногда искусно спрятана писателем за деталями быта.

Подводя предварительные итоги, можно отметить следующее:

Под художественной деталью можно понимать мельчайшие изобразительные или выразительные художественные подробности: элементы пейзажей или портретов, отдельные вещи, поступки, психологические движения.

Художественные детали подразделяются на некоторые группы.

Выделяют деталь внешнюю и психологическую. Внешняя деталь рисует нам внешнее, предметное бытие народа, его наружность и среду, в которой он обитает. Внешняя деталь в свою очередь подразделяется на портретную, пейзажную и вещную.

Психологическая деталь рисует нам внутренний мир человека, что является отдельным душевным движением: идеи, эмоции, переживание, желание, чувства.

Единое исследование художественной детали содействует выявлению разных конфигураций «присутствия» автора в произведениях, в частности, детали могут помочь осознать творческую волю в изображении портретов, пейзажей, «расстановке» вещей в интерьерах, сюжетной динамики.

В следующей главе мы рассмотрим роль художественной детали в романе Толстого «Воскресенье».

Глава II. Особенности использования художественной детали в романе «Воскресение»

Л.Н. Толстой написал роман «Воскресение» в 1899 г., именно в то время, когда страна претерпевала страшные события: переполненная Сибирь, тюрьма, война, виселица, нищий народ, кощунства, жадность и жестокость власти... Толстой очень переживал по поводу совершающейся вокруг него несправедливости. Десять лет он вёл работу над романом «Воскресение». Это произведение является завершающим аккордом романного творчества Л.Н. Толстого. В нём в полной мере проявилось отношение писателя к современной цивилизации, напичканной, по его мнению, истинной духовности и построенной на фундаменте лжи.

Как известно, толчком к написанию романа явился рассказ прокурора А. Ф. Кони об обманутой женщине Розалии. Однако рассказ Кони явился только лишь зерном в создании «Воскресения». Как отмечает исследователь, «роман в целом и его образы стали обобщением личного жизненного опыта Льва Николаевича Толстого» [Опульская: 1974, с.342].

Уже пережив кризис и отказавшись писать для аристократии, Толстой начал работу над своим романом, которое должно пролить свет на жизнь падших людей, опустившихся на глубокое дно. «Воскресение» - собственно название романа является глубоко символичным, оно отражает все обстоятельства и чувства персонажей, которые показаны автором на страницах произведения. В этом произведении раскрыта сама сущность беззакония, фальши и подлости современного писателю классового общества.

Главная героиня романа Катюша Маслова — девушка легкого поведения, которая должна заниматься таким грязным делом для того, чтобы пропитать себя, для того, чтобы жить. Ошибка молодости, которая

совершились по вине молодого господина, захватившего в имение своих тетушек и соблаздившего юную девушку, повлекла за собой огромное количество несчастий, которые и привели её в конечном итоге на скамью подсудимых.

Катюша, невинно осуждённая, становится озлобленной и растоптанной, униженной и оскорбленной. Кажется, ничто не сможет вернуть в неё ту жизнь, которая так бурлила в ней в годы юности. Вот как Толстой изображает мысли Катюши, которая не может и не имеет желания простить Нехлюдова, раскаявшегося в содеянном: «Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись» [Толстой: 2018, с.237]

Развитие души человека в романе показано как процесс естественный и чудесный, подобный оживлению весной природы. Воскрешает Катюшу простая естественная жизнь, разговоры с простыми, честными и порядочными людьми. Это помогает упавшей женщине воскреснуть к новой жизни, осознать, что она снова сможет обрести веру в себя, веру в перемену к лучшему.

На каторге Катюша знакомится с революционером Симонсоном, это снова вернёт ее жизни, даст ей ощущение, что она может изменить весь мир, воскресить многих людей, дать спасение не одной душе. Название романа, которое изначально понимается как насмешки, к концу приобретет глобальные масштабы, пронизывая все, что совершается не только на странице романа, но и в мире в общем, — чем является воскрешение Христа, воскрешение природы, воскрешение души.

Князь Нехлюдов является главным героем романа. Этот образ знаком читателю ещё по ранним рассказам и повестям Толстого – впервые он появляется в рассказе «Утро помещика» и затем в повести «Юность». Можно сказать, что Нехлюдов олицетворяет собой то аристократическое, что так пытался изжить в себе Толстой. Он – продукт своей эпохи, дитя ложных цивилизационных ценностей, которые потворствуют растлению и разврату. Когда он увидел на суде Катюшу Маслову, которая осуждалась за отравление

купца, он вспоминает их первую встречу с ней. «Ведь я любил ее, истинно любил хорошей, чистой любовью»,— понимает он [Толстой: 2018, с.25].

Во время судебного процесса к Нехлюдову приходит прозрение. Он понимает, что стал причиной гибели многих людей, и в корне этих преступлений лежит его барская прихоть и похоть. В молодости он испортил жизнь этой девушке, искренне полюбившей его. Теперь же, через много времени, князь Дмитрий Нехлюдов желает исправить ошибку, которая привела Катюшу к столь трагическому финалу. Чувство раскаянья и идея исправить свою вину заставляют его найти средства, которые смогут помочь Масловой.

Само название романа «Воскресение» символично. Оно отражает все оттенки непростого отношения Л.Н. Толстого с религией и русской православной церковью на рубеже девятнадцатого-двадцатого веков, По словам К. Ломунова, «оно отображает все без исключения обстоятельства и эмоции персонажей, которые показаны автором на страницах произведения. В романе логический состав четко выявлен в пластических идеях Толстого. Он словно прочерчивает углем контуры логического построения в сложных живописных тканях своей книги» [Ломунов: 1975, с.38].

В романе три части, при этом каждая последующая ведёт Нехлюдова к более чёткому и ясному пониманию жизни. Первую часть можно условно охарактеризовать «Суд». Она является не только событийным, но и внутренним, сюжетным центром первой части романа.

Вторую часть романа тяготеет к названию «Покаяние». Нехлюдов избавляется от помещичьего имущества. И это тоже является закономерно оправданным, так как, никак иначе он не был нравственно освободившимся в своей защите «мира острогов». Сначала надо было стать свободным самому, чтобы требовать свободу для других. Поездки Нехлюдова продолжаются. Он путешествует по великим и неизвестным пространствам России, перед ним, наконец, раскрывается Сибирь.

И третья часть формулируется как прощание. Вслед за исследователем, можно сказать, что «истинный смысл данной третьей части - «Разрыв». Катюша оставляет Нехлюдова, а Нехлюдов отказывается от всей своей прошлой жизни» [Алексеева, Туниманов: 1997, с. 132].

В данном романе Толстой обходится без углублённых психологических анализов, в которых он изображает персонажей, принадлежащих правящему сословию. Согласно отношению к данным героям подобное углублённое исследование душевного состояния кажется ему не нужным, излишним.

В данной главе будут изучены особенности художественного стиля Льва Николаевича Толстого, применение художественной детали в романе «Воскресение», её роль, особенности в раскрытии главных замыслов писателя.

2.1 Особенности художественного стиля Льва Толстого

Как известно, Л.Н. Толстой не был профессиональным литератором. Это обстоятельство во многом способствовало тому, что он очень свободно обращался с существующей жанровой системой. По впечатлению известного писателя двадцатого века Юрия Олеши, «он и писал так, словно бы до него никто не писал, будто он пишет впервые. Потому что и во всем остальном он поступал, действовал так же, не полагаясь ни на какой и ни на чей уже имеющийся опыт. Человеком литературы в собственном смысле этих слов он, столько написавший, достигнувший в этом самых высоких вершин, так и не стал, ничему готовому, определившемуся и здесь не вверился. Его книги были для него лишь одной из форм искания и утверждения истины, формой, отнюдь не единственно возможной, пусть сам он оставаться без неё не мог» [История русской литературы: 1991, с. 415]

В творчестве Льва Толстого проявляется отрицание установившегося жанра, особенно жанра, принадлежащего романам, и всей системы образов, принадлежащих его предшественникам и современникам, что имеет тесную связь с утверждениями им новых отношений к языку, образам и жанрам романа.

Глубокие сопротивления, которые формируют стиль Толстого, были сопротивлением роману Тургенева. «Важно, чтобы автор имел свой твердый характер, ясное и последовательное понимание всего, о чем он говорит». То, что Тургенев в особенности предпочитал в собственном творчестве, а именно способность с одинаковым пониманием, сильным увлечением преподносить различные стороны прекрасных качеств в людях и в самой жизни, не настаивая ни на чем и не требуя поисков окончательной истины, - всё это проявлялось в возмущении у Толстого. Ему необходим был писатель, главными свойствами которого были бы «сильные искания истины», отмечающие и разрушающие ложь, сомневающиеся, исследующие, непоколебимые в самых своих исканиях, твердые в тех убеждениях, которые им удастся добыть» [Николаева: 1997, с. 111].

Ещё одной особенностью выделения текста в прозе Льва Толстого является «ключевое слово». Им может служить выбранное автором слово, выражение, которое образует идейный стиль романа. Чаще всего это проявляется одним эпитетом, который идёт наперекор господствующему чувству изображаемой сцены, здесь проявляется авторский голос и внезапная и ясная мысль. Так, например, в романе «Анна Каренина» деревенская жизнь Вронского и Анны словно бы идеально благоустроена, Анна представляется такой рассудительной и логичной в разговоре за столом и в уединенных беседах с близкой подругой. Но лишь «путаницей кружащихся сумасшедших мыслей» видит все это Долли. На протяжении всего произведения писатель, точно как в «Войне и мире», объясняет, проводит читателя за собой, объявляет самые тайные идеи своих персонажей, въедается в них, перебивает и даёт им направление: «...всегда сочувствовал ему, - сказал себе Алексей

Александрович, хотя это и было неправда, и он никогда не сочувствовал...»[Николаев: 1997, с.25]

В «Воскресении» мощнее, чем в предыдущих художественных творениях Льва Толстого, проявляется авторский голос, субъективная авторская оценка своего персонажа и его поступков, и разных моментов окружающей среды. Перед читателем теперь появляются четкие разграничения. Преобладающим мотивом является изображения сытых: «сытое тело», «толстый, прекрасно одетый господин», «толстый смотритель», «сильно перекормленный человек», «жирный лавочник», «человек с прекрасным пищеварением». Почти постоянно всё, что характеризует человека, сказано одним или двумя эпитетами: «толстый величественный человек» или «с толстошеей хозяйкой». Данным свойством до конца обозначаются образы и их роли. Одним из эпитетов высказано ещё больше - абсолютная, обобщающая оценка класса господ.

Призма Толстого здесь – это тело. Сытое, накормленное, имеющее большие объёмы от постоянных излишеств. Саркастический определение «улыбающийся приказчик» обретает вид непрерывного эпитета общенародного песенного эпоса с разновидностями, которые сохраняют функции эпитета, - «улыбаясь», «этой улыбкой что-то обещаая», «не переставая улыбаться». Улыбка – это не просто штрих к портрету приказчика, но и оценка целого класса «ликующих, праздно болтающих» радикально противопоставлено остальному обществу.

Совсем другие эпитеты уготованы слабым: «тощие», «изуродованные», «испуганные» люди, «заброшенные существа», бедные, города и деревни, в особенности арестованные. Рассуждения Нехлюдова становятся голосом писателя писателя и, следовательно, публицистичны: «в таком сумасшествии эгоизма», «тот животный человек, который жил в нем», «если все так делают, то, стало быть, так и надо», «как будто не он шел судить, но его вели в суд», «ни за что засудили девку» [Толстой: 2018]. Этот стиль характерен для всего романа. Слова в тексте сочетают в себе выявление внутреннего

существования персонажа и публицистическую обличительную идею романа.

Основной приём изображения в романе – контраст. «Как ни старались люди...» (пять уступительных предложений, обросших причастным оборотом, определительными и иными предложениями) представляются зачином романа, нагнетающим идеологическую его атмосферу. Забитость всего живого: «...как ни забивали камнями землю... как ни дымили каменным углем и нефтью...», и все это, разрешается коротким, могучим радостным звуком: «весна была весною даже в городе»; «Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди...» [Толстой: 2018]. «В образе природы - абсолютно четкое представление идеи автора» [Порудоминский: 2005, с.14].

Настоящая живая жизнь является главным критерием правды в романе. Не только салон, тюрьма, но и эмоциональные влечения, разрушающие душу человека, противопоставлены могучему дыханию природы. «Там, на реке, в тумане, шла какая-то неустанная, медленная работа, и то сопело что-то, то трещало, то обсыпалось...» [Толстой: 2018, с.243]. Свойства слов антипоэтические, они-то и создают впечатления подлинной поэзии самой природы в ее разгулах, в иных вариантах - «запах земли, просящей дождя», «гоготание гусей», «забарабанило по лопухам», «оживающие под благодатным дождем поля, сады, огороды» [Кулешов: 1978, с.23]. Все эти ряды образов ведут к сравнениям, в которых природа разъясняет закон людской жизни. В образе природы откликается идейное единство произведения. У Толстого автор не является романтиком, который не изливает душу, не является наблюдателем, не является повествователем, а становится исследователем объективного значения действительности.

А. Маймин отмечает, что язык произведений Льва Толстого - это глубоко индивидуальный язык. У писателя прослеживается явное равнодушие к самой художественной форме, «нет непосредственности в речи, нет изящества, звучности, а только лишь её широта, ее тождественность сознаниям и чувствам является искусством речи в

осознании писателя» [Маймин: 1978, с.129]. В прозе Толстого прослеживается окончательный распад границ между языком литературным и разговорным, формируется «тождество эпистолярного и художественного стиля Толстого» [Маймин: 1978, с.145]. В это же самое время в его произведениях наблюдается «многоязычие». Течение различных диалектов — военных, канцелярских, охотничьих, пчеловодческих, наконец, принадлежащих вторжению французской и немецкой речи, вместе они - в границах одного русского языка. Писатель пишет современным ему языком, персонажи используют архаические выражения и везде проникает «стихия народной речи». «Подобного русского, целостного, общего в своих великих многообразиях языка надо еще поискать – но ведь и не найдешь! В словарном богатстве Л.Н. Толстого есть устойчивая база - это народная речь» [Маймин: 1978, с. 146].

Как только крестьянские темы вступают в сферу романа, так в речах автора просыпаются те слова, которые с этой сферой объединены и составляют главное достояние русского языка: К примеру, в романе «Воскресение»: «заплатанный озям», «заплатанные бродни», «не осрамиться», «засовывая кнутовище», «дырник», «дыре молишься» [Толстой: 2018]. Автор явно любит крестьянским языком, вводит его органично, своевременно оттеняя говором немецких генералов и французским языком петербургских салонов. Подобный контраст лишь увеличивает национальную целостность литературного стиля, подобно как фигура Наполеона или Даву не ослабляет, а увеличивает патриотическое значение эпопеи в романе «Война и мир» [Поповкин: 1953, с.215].

Ощутимость образов значимы сопряжена с речью персонажей. Этот эффект возникает за счёт деепричастных и причастных оборотов, придаточных предложений или в динамическом эпитете, создающем впечатление непрерывного движения.

Детали у Толстого не столько воссоздают иллюзию внешнего мира, сколько обозначают душевные состояния, свойства, мгновенные внутренние

движения человека. Поэтому неправильно было бы говорить о «созданиях иллюзий» в изобразительной речи писателя. Читатель постоянно ощущает, что он слушает автора, что автор ведет его по собственному поэтическому лабиринту, передвигаясь от внешнего к внутреннему, от жеста к душам человеческим, от проявления жизни к его смыслу.

В.Я. Лурье отмечает, что в «Воскресении» внутренние речи Нехлюдова «постоянно совпадают с тем, что идет прямо от автора и звучит как живая, гневная, толстовская разоблачительная публикация» [Лурье: 1993, с.45].

Напомним, что Толстой пишет так, как будто до него ещё не писал, поэтому, отвергая «гладкий, литературный язык», Толстой усердно создавал свой собственный строй речи, свой синтаксис и стиль. Придаточные предложения, иногда нагроможденные друг на друга, причастные и деепричастные обороты, их взаимоотношение наполняют один процесс другим процессом, одни чувства другими, противоположными ему чувствами. Поэтому от эпитета, от самых характерных особенностей синтаксического строя - естественный переход к строению поэтического образа.

Все эти черты связаны с тем, что на рубеже семидесятых-восьмидесятых годов совершается переворот в жизни и миропонимании Толстого. Он полностью порывает с аристократией, породившей его, и пытается перейти на позиции патриархального крестьянства – того народа, жизнь которого является для писателя безусловным образцом чистоты и правды.

Именно поэтому меняется и функция художественной детали – она становится острее, пронзительнее, безжалостнее. Как это происходит на уровне поэтики его романа, мы рассмотрим в следующем параграфе.

2.2 Функция художественной детали в произведении «Воскресенье»

Кризис, пережитый Л.Н. Толстым, не мог не сказаться на его языке и стиле. Безусловная симпатия к народной жизни даёт ему право изображать её истинно живой, подчёркивая эту мысль контрастным изображением «мира мёртвого», представленного в образах правящего класса. Писатель станет акцентировать внимание не только лишь на нравственном превосходстве народа, но и принадлежащей ему физической красоте, свежести и силы. Так он сопоставляет в романе барина и простого человека: «Рядом с силачом-красавцем Филиппом, которого он вообразил себе натурщиком, он представил себе Колосова нагим, с его животом в виде арбуза, плешивой головой и безмускульными, как плети, руками. Так же смутно представлялись ему из закрытые теперь шелком и бархатом плечи Софьи Васильевны какими они должны быть в действительности, но представление это было слишком страшно, и он постарался отогнать его» [Толстой: 2018, с. 275].

Так же бескомпромиссно изображает Толстой и дворянско-буржуазное искусство. Полемические заострённости данного вопроса выражаются в «Воскресении» не столько в формах авторского отступления, но и в отдельно оброненном замечании, изображенных сценах и пр. Так, например, в доме Корчагиных, когда беседа о драме и музыке затронута после обеда «только для удовлетворения физиологической потребности после еды пошевелить мускулами языка и горла» [Толстой: 2018, с.329], где высказываются мнения, что без мистики нет искусства, и Мисси Корчагина садится за рояль не из-за любви к творчеству, а лишь для того, чтобы завлечь, казаться красивее. Непривлекательный вид имеет дилетантское занятие искусством Нехлюдова: первостепенным моментом его служила праздность и желание разрядить скуку. «Обман, ложь, осквернение, разврат - таковы, согласно идее Толстого, свойства буржуазного искусства» [Опульская: 1974, с.87].

Литературовед Ломунов К.Н. считал, что мысли, заключенные в этих сравнениях, лежат в основе художественного метода писателя в создании типовых образов. Данный эстетический принцип описан Толстым еще

задолго до появления в свете романа «Воскресения»: 18 мая 1890 г. он записал в дневнике: «Мы пишем наши романы, хотя и не так грубо, как бывало: злодей - только злодей и Добротворов - добротворов, но все-таки ужасно грубо, одноцветно. Люди ведь все точно такие же, как я, то-есть пегие - дурные и хорошие вместе, а не такие хорошие, как я хочу, чтоб меня считали, ни такие дурные, какими мне кажутся люди, на которых я сержусь или которые меня обидели» [Ломунов: 1975, с.86].

Не отличался щедростью писатель в изображении наружных черт корчагиных, масленниковых и им близких - особенно той внешней черты, которая выражает человеческое неповторимое, Толстой необыкновенно разьяснено выписывает каждую деталь, говорит о вещах, которые имеют к ним отношение. Это не случайно происходит, а вызвано обличительным авторским заданием, вырисовкой художественной детали в произведении.

Для Толстого находка характерной, ёмкой детали – творческое счастье. Примером тому служит случай: когда роман был завершён, Толстому, по свидетельству мемуариста, «пришла в голову одна художественная деталь, осветившая ярко то, что дотоле было в тени. Прежде в «Воскресении» не было эпизода со сторублевой купюрой, которую Нехлюдов дает Катюше за её позор. Без этого эпизода острота отвращения к себе у Нехлюдова не была достаточно мотивирована. Придумавши эту деталь, Лев Николаевич был очень доволен и ... немедленно сделал вставку» [Тарасов: 2001, с.147].

Роман Льва Толстого «Воскресение» изначально был запланирован писателем как разоблачение существовавшего положения в государстве, с этой позиции, на наш взгляд, становится понятно, что и портрет в романе «Воскресение» выступает не как независимая деталь текста, а как часть целиком охватывающего произведение контраста между простым народом и представителями высшего общества.

Эта идея лежит уже в изначальном противопоставлении образов главных героев. Дмитрий Нехлюдов – богатый аристократ, и Катюша Маслова – девушка из народа. В самом истоке романа Толстой дает нам

некоторые представление о скитании, злключении, и унижении Масловой. В итоге, после всех мытарств она оказывается в доме терпимости: «Масловой предстоял выбор: или унижительное положение прислуги, в котором, наверное, будут преследования со стороны мужчин и тайные временные прелюбодеяния, или обеспеченное, спокойное и хорошо оплачиваемое постоянное прелюбодеяние, и она избирает последнее, она этим думала отплатить и своему соблазнителю, и приказчику, и всем людям, которые ей сделали зло... И с тех пор началась для Масловой та жизнь хронического преступления заповедей божеских и человеческих, которая ведется сотнями и сотнями тысяч женщин и кончается девятью из десяти мучительными болезнями, преждевременной дряхлостью и смертью» [Толстой: 2018, с.98].

Совсем иначе проживает все эти годы ее соблазнитель, Дмитрий Нехлюдов. Писатель рассказывает о нём сразу же после историй о Катюше. Здесь и выражается особая значимая роль портрета, который даёт возможность создать у читателя представление о том, что жизнь одного человека - это и есть жизнь целого общества, к которому он относится: «Он спустил с кровати гладкие белые ноги, нашел ими туфли, накинул на полные плечи шелковый халат и, быстро и тяжело ступая, пошел в соседнюю со спальней уборную, всю пропитанную искусственным запахом эликсиров, одеколона, духов. Там он вычистил особенным порошком plombированные во многих местах зубы, выполоскал их душистым полосканьем, потом стал со всех сторон мыться и вытираться разными полотенцами. Вымыв душистым мылом руки, старательно вычистив щетками, отпущенные ногти и обмыв с большого мраморного умывальника себе лицо и толстую шею, он пошел еще и в третью комнату у спальни, где приготовлен был душ. Обмыв там холодной водой мускулистое, обложившееся жиром белое тело, он надел чистое выглаженное белье и как зеркало вычищенные ботинки» [Толстой: 2018, с. 114-115]. Как видим, Толстой сознательно подчёркивает плотность, телесность существования Нехлюдова, его избыточность существования.

Этот эффект создаётся за счёт нагнетания эпитетов, окрашивающих портрет персонажа чётким авторским отношением.

Это отношение проявляется не только в деталях портрета, но и в значимых подробностях пейзажа. Открывается роман «Воскресение» обширным почти символическим изображением города, подавляющего живую природу человека. Возведение города и его культуры изображается как усилия нескольких сотен тысяч людей изуродовать ту землю, на которой они сжались, забить её камнями, чтобы ничего не выросло на ней снова, счистить любую пробивающуюся травку, задымить каменным углем и нефтью, обрезать деревья, выгнать всех животных и птиц. Мощным контрастом этому пейзажу, претендующему на глобальность, выступает пришедшая весна с её способностью воскрешения природы. Так через пейзаж задаётся основной конфликт романа. В данном контексте можно говорить уже не только о реалистической, но и о символической функции пейзажа, поскольку обобщение оппозиции «город – природа» здесь максимально.

Традиционно для собственной поэтики Толстой от подобного широкого обобщения сразу переходят к мельчайшей детализации с точными регистрациями малейшего жеста, случайнейшей мысли, ощущения и слов людей. Эта особенность присуща всем произведениям, принадлежащим Толстому. Однако именно в романе «Воскресение» она проявляется, видимо, ярче всего, благодаря тому, что обобщения здесь более абстрактные, а детализация более чёткая и сухая. Именно на эту особенность контраста указывал Е. Маймин в работе «Некоторые особенности композиции романа «Воскресение» [Майми: 1969, с. 124-127]

Заявленный в начале романа контраст жизни и смерти затем получит новую грань в сцене суда, где Нехлюдов, погубивший Катюшу, выступает в роли её судьи. Характерной деталью данного эпизода является эпитафия к первой части – «Не судите, да не судимы будете», Этот эпитафия раскрывает основные идеологические тезисы Толстого: недопустимость какого бы то ни было суда над человеком. Данный тезис оправдывается, прежде всего,

главными сюжетными положениями романа: Нехлюдов, который оказывается в законном порядке присяжным заседателем в процессе Масловой, а значит, судьёй Катюши, на самом деле являлся виновником ее гибели. Картина суда, по замыслу Толстого, должна показать непрерывность и всех остальных судей: председателя, с его бицепсами, хорошим пищеварением и любовной связью с гувернанткой, и аккуратного члена, с его золотыми очками и с дурным настроением из-за ссоры с женой, под влиянием которого он действует в суде, и добродушного члена с катаром желудка, и товарища прокурора с тупым честолюбием карьериста, и присяжных заседателей, с их мелким тщеславием, глупым самодовольством, бестолковой и претенциозной болтливостью. Нет призванного судьи и не может его быть, ибо суд сам по себе, каков бы он ни был, есть злой и лживый вымысел людей. Бессмысленна и обманчива вся процедура суда, весь этот фетишизм формальности и условности, под которой безнадежно погребается истинная природа человека.

Разоблачение подлинных смыслов или, вернее сказать, бессмыслиц всего происходящего на суде достигается определенными художественными деталями, правда, не новыми в «Воскресении», а являющимися характерными и для остального его творчества. Толстой рисует те или иные действия как бы с точки зрения людей, впервые его видящих, не знающих его назначений и потому воспринимающих внешнюю сторону этих действий со всеми его материальными деталями. Описывая действие, Толстой тщательно избегает всех тех слов и выражений, которыми мы привыкли осмысливать данное действие, и часто приводит в пользование различные художественные детали.

Разоблачая условности и внутренние бессмыслицы церковных обрядов, светской церемонии, административной формы и пр., Толстой, по мысли Купреяновой, также «приходит к абсолютным отрицаниям всякой общественной условности, какова бы она ни была. И тут его идеологические тезисы лишены всякой исторической диалектики» [Купреянова: 1964, т. 2, с.

119]. На самом деле его художественная картина разоблачает лишь дурные условности, утратившие свой социальный смысл и хранимый господами для сохранения своего господства.

В романе «Воскресенье» мы не найдем особенных поразительных картин душевных жизней с их темным стихийным стремлением, с их сомнением, колебанием, подъемом и падением, с тончайшим перебоем чувств и настроений, которые раскрывал Толстой, изображая внутреннюю жизнь А. Болконского, П. Безухова, Н. Ростова, и даже Левина. Лев Толстой необычайно сдержан по отношению к Нехлюдову, даже чрезмерно сух. Писатель словно торопится от живой душевной эмпирики, которая теперь является не нужной и даже противной, поскорее перейти к моральному выводу, к формуле и прямо к евангельскому тексту. Здесь уместно вспомнить запись Толстого в дневниках, когда он говорит о своем отвращении к представлению душевной жизни Нехлюдова, а особенно его решению жениться на Кате, и о своих намерениях изображать чувство и жизнь своего героя «отрицательно и с усмешкой» [Ремизов: 1986, с.25].

Также сухо и сдержанно рисуется и внутренняя жизнь Катюши, передается в словах и тонах писателя, а не самой Катюши.

Роман «Воскресение» от всех других произведений Толстого отличает резкая контрастность изображения. В нём практически нет героев, нейтрально относящихся к жизни, наслаждающихся самим фактом её существования. «Просто наслаждаться человеком и вещью, и изображать их ради них самих, как это он умеет делать писатель, к примеру, в «Войне и мире» и в «Анне Карениной», в новом творении Толстой себе не позволяет» [Роман: 1991, с.76]. Любое слово, любой эпитет, любое сравнение подчеркнуто указывает на этот идеологический тезис. Писатель не только не страшится тенденциозности, но с исключительной художественной смелостью, чуть ли не с вызовом, акцентирует внимание в любой детали, в любом слове своего произведения.

Чтобы убедиться в этом, достаточно рассмотреть и сравнить художественные детали, используемые в картинах, изображающие пробуждение Нехлюдова, его туалет, утренний чай и т.д. (гл. III), с похожей по содержанию картиной пробуждения Облонского в «Анне Карениной».

В описании пробуждения Облонского, каждая деталь, каждый эпитет несёт чисто изобразительную функцию: автор просто показывает нам своего персонажа и вещи, отдаваясь бездумно своему изображению; и мощь и сочность этих изображений в том, что автору нравится свой герой, его жизнерадостность и свежесть, нравится и окружающие его вещи.

В сцене, происходящей во время пробуждения Нехлюдова, любое выбранное слово несёт не изобразительную функцию, а прежде всего — обличающую, упрекающую или покаянную. Все изображение полностью подчинено этим функциям – яркий пример тому, как определенно и осмысленно использует художественные детали Толстой в романе «Воскресенье».

Начало этой картины: «В то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подошла со своими конвойными к зданию окружного суда, тот самый племянник ее воспитательниц, князь Дмитрий Иванович Нехлюдов, который соблазнил ее, лежал еще на своей высокой, пружинной с пуховым тюфяком, смятой постели и, расстегнув ворот голландской чистой ночной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папироску»[Толстой: 2018, 200-201].

Пробуждение «соблазнителя» в комфортной жилой комнате в удобной кровати прямо противопоставлено здесь тюремному утру Масловой и ее тяжелой дороге в суд. Данным мгновением сразу дается тенденциозная направленность всей картины и определяется выбор каждой художественной детали, любого эпитета: все они должны быть подвластны этим обличающим противопоставлениям.

Дальнейшие картины романа построены так же. К примеру: в уже упоминаемом нами эпизоде утреннего пробуждения Нехлюдов моет

холодной водой свое «мускулистое, обложившееся жиром белое тело»; надевает «чистое выглаженное белье, как зеркало вычищенные ботинки» и т.д. Везде тщательно подчеркнута масса чужого труда, которую вбирает в себя каждая мелочь этого комфорта, подчеркнутая словами - «приготовлено», «вычищено»: «приготовлен был душ», «вычищенное и приготовленное на стуле платье», «натертый вчера тремя мужиками паркет» и т.п. Нехлюдов точно облачается в этот чужой, затраченный на него труд, вся атмосфера его пропитана этим чужим трудом. «Использование художественных деталей в романе с исключительной яркостью обнаруживает социально-классовый и психологический корень» [Кулешов: 1978, с.97].

Таким образом, художественное целое романа «Воскресение» включает в себя самые различные художественные приемы и средства, среди которых художественная деталь играет важную роль. Специалист психологического анализа, Лев Толстой, показывает читателю «диалектику души» своих героев, обращает е внимание на основные моменты, используя отражающие их детали. Психологический портрет, рисуемый, Толстым, особенно динамичен, поскольку он обязан раскрыть взаимосвязи внутреннего мира людей и его наружное проявление. Именно благодаря этому, столь многообразными являются художественные детали, которые характеризуют разнообразные состояния персонажей. Не менее важными в романе являются и пейзажные детали, которые сравниваются с душевным состоянием персонажа. Они также могли бы стать своеобразными «образами-символами» [Лурье: 1993, с. 77].

В следующем пункте мы более подробно остановимся на портретной детали как особом знаке художественного образа и рассмотрим, как принцип контраста как главная художественная установка позднего Толстого отражается в портретной детализации.

2.3 Портретная деталь и её художественная функция в романе

Льва Николаевича Толстого заслуженно можно назвать мастером изображения портрета. Портреты его героев навсегда войдут в сокровищницу русской классики. Княжна Марья, маленькая княгиня Болконская, Пьер Безухов, Наташа Ростова, Анна Каренина, Алексей Каренин – у каждого из этих персонажей есть своя, особая черта, выделяющая их на общем фоне и создающая исключительную узнаваемость. Именно такие значимые подробности в описании портрета указывают на гениальность их создателя. Ниже мы рассмотрим, каким образом эта особенность поэтики Толстого нашла отражение в романе «Воскресение».

Как правило, выделяется несколько видов портретов: описательные, преобладающие в реалистической литературе (например, у И.С. Тургенева и И.А. Гончарова), лаконичные и текучие, которые получают свое развитие как раз в творчестве Льва Толстого. В течение своего творческого пути писатель постепенно отказывается от статичных (описательных) портретов в пользу портретов динамичных (текущих). Меняя статичный портрет на динамичный, раскрывающийся во времени, Толстой использует одно из главных требований, которое он предъявляет к художественным произведениям: «Художник, для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтобы его произведение было исканием. Если он все нашел и все знает и учит, или нарочно потешает, он не действует» [Тарасов: 2001, с.21].

Динамичный портрет является одним из важных условий «диалектики души» в произведениях Толстого, ведь он отображает подвижную связь внутреннего мира человека и его наружного проявления, являясь следствием психологизма, показывает сложное изменение внутреннего мира персонажей.

Суть используемого Толстым принципа портретной динамики заключается главным образом в разновременной подаче портрета персонажа

по частям согласно развитию сюжета, то есть в ходе повествования «портретные характеристики персонажей, данные, например, в начале произведения, дополняются новыми деталями, которых не было в первом портрете» [Ломунов: 1979, с. 156].

Еще одной отличительной чертой текучего портрета у Толстого служит прием подачи портрета «на людях». Суть приема выражается, в частности, следующими словами Толстого: «Нехорошо в беллетристике описывать от лица автора. Нужно описывать, как отражается то или другое на действующих лицах» [Ремизов: 1986, с.102]. Получается, что полностью портрет героя (а из этого следует, что и его внутренний мир) сможет раскрываться лишь в сложном сцеплении со сценическим эпизодом и другими лицами. Следовательно, становится принципиально важным то, как персонаж относится к тем или иным событиям и как другие герои относятся к нему.

Стоит отметить еще одну важную особенность изображения толстовских портретов - метод подчеркивания свойственных «примет» действующего лица, использование портретной детали, которая бывает либо «рассредоточенной» на протяжении всего повествования, либо постоянно «закреплена» за тем или иным героем. Подобные художественные детали можно считать многофункциональными: они предоставляют понимание о внешности персонажа, выражают отношение к данному герою писателя или других действующих лиц и разрешают «овладеть ключом» к нравам героя, что является важной задачей портретного описания Толстого. Кроме того, повторяющаяся деталь, как правило, выражает у Толстого не только персональную психологическую черту характера, но и типичную, общественную.

Детали у Толстого основательно отобраны, в чем выражается стремление Толстого к краткости. «Лаконичность, четкость и простота формулировки» становятся творческим девизом для Толстого. Лаконизм деталей имеет связь с усилением их психологической выразительности.

Присутствие у деталей психологического подтекста дает возможность не принимать толстовские портреты как эскизные из-за применения небольшого количества этих самых художественных деталей.

Для любого словесного портрета, а толстовского особенно, характерно включение помимо описаний внешности, описание, изображающее позу, одежду, манеру говорить, ведь сам Толстой провозгласил основной принцип искусства, который выражается в том, что каждая мысль «теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того оцепления, в котором она находится» [Ломунов: 1991, с.48].

Стоит отметить, что для Толстого порой не значим сам портрет, важно то, что за ним рассматривается. Тут нужно отметить другую важную отличительную черту портретной зарисовки Толстого: несоответствие между наружным и внутренним, а также вытекающие отсюда приемы «срывания масок», которыми пользуется писатель при создании образов отрицательных персонажей.

В числе таких персонажей мы видим многочисленных «хозяев жизни», включая высших сановников царской империи - сенатора, министра, губернатора, и заканчивая надзирателями «закона» - тюремными начальниками [Бабаев: 1978, с.104]. В тюрьме и в остроге, на пересыльном этапе, в сибирской ссылке также томится множество тысяч людей из народа, которые лишены свободы. Толстой изображает бессердечность, паразитизм, лицемерность и ничтожество «хозяев жизни». Сформированный и защищаемый ими строй автор называет «людоедским», а самих господ – «непромокаемыми» людьми: жестокими, глухими к чужой беде и горю.

Для мировоззрения Толстого эпохи «Воскресения» совершенно естественно то, что в завершении романа наступает воскресение Катюши, ее возрождение к новому существованию. Случится это только в то время, когда в тюрьме и на этапе Катюша познакомится с революционерами, приговорёнными царским судом к каторге и ссылке, то есть теми людьми, которые рискнули стать в прямую оппозицию к существующему режиму..

Катюша именует их прекрасными людьми. «Она, - пишет автор, - поняла, что люди эти шли за народ, против господ» [Толстой: 2018, с.442].

Таким образом, можно предположить, ещё до прочтения, что портрет в романе «Воскресение» должен продемонстрировать не только характерные черты какого-либо одного персонажа, но и отдельный класс, который он представляет, то есть будет нести максимально обобщающую функцию.

Портретная галерея, принадлежащая роману «Воскресения» исключительно богата. Писатель словно стремится захватить как можно большее количество лиц, фактов, событий и происшествий, применяя перечисленные иллюстрации для более яркой и убедительной картины, принадлежащей главной идее романа. В общих чертах можно разделить изображение героев Толстого на «предметное» и «тенивое». Рассмотрим подробнее каждое из них.

Предметное изображение показывает человека через его личный, индивидуальный, неповторимый признак. Ранее Толстой изображал так всех своих персонажей. Теперь, в романе «Воскресение», он описывает так только тех своих героев, в которых видит здоровые и нравственные общественные начала: Катюшу Маслову, арестантов - бывших крестьян, мужиков из нехлюдовской деревни, всех представителей рабочего народа. У Катюши Масловой мы можем видеть «колечки вьющихся волос», «глянцевито-блестящие глаза», «чёрные, как мокрая смородина, глаза», «стройная фигура», «белое платье со складочками» [Толстой: 2018]. Писатель подчёркивает те черты, которые указывают на здоровое начало героини.

Е. Маймин отмечает, что предметное изображение у Толстого конкурирует с тенивым, изображающим персонажа по тем признакам, которые характеризуют его не столько индивидуально, сколько сословно. При этом герой выступает в тенивом отражённом освещении: не сам по себе, а в своей совокупности с «предметом», с народом, с точки зрения народа» [Маймин: 1969, с. 139].

Глаза для Толстого – основной показатель нравственного здоровья. Это хорошо видно, если сравнить портреты Катюши («черные как смородина глаза»), Марьи Павловны («девушка с бараньими глазами»), Веры Богодуховской («глаза добрые»), в которых акцент делается на глаза, традиционно отождествлённые с душой, внутренним миром и индивидуальными характеристиками человека, и изображение портрета Мисси Корчагиной: «Он видел нынче все морщинки на ее лице, знал, видел, как взбиты волосы, видел остроту локтей и, главное, видел широкий ноготь большого пальца, напоминавший такой же ноготь отца» [Толстой: 2018, с.237], т.е. наше внимание автор обращает не на лицо персонажа, а на такую неприятную деталь, как «ноготь большого пальца», что действует на нас, как считает Э.Г. Бабаев, «отталкивающим образом» [Бабаев: 1978, с. 213].

Таким образом, сословные отношения чётко сказываются на портретах персонажей, а так как основная часть женских образов романа является выходцами третьего сословия или политическими преступниками, авторская позиция приходится «на их сторону» и в портретных характеристиках это особенно очевидно.

В характеристике Катюши неоднократно подчеркивается её движение, энергия и живость: «быстроногая Катюша», «быстрый шаг», «Катюша быстро переменилась местами с Нехлюдовым», «она вспыхнула, остановилась как бы в нерешительности, а потом нахмурилась и, опустив глаза, быстрыми шагами направилась к нему», «быстрыми шагами ушла по полосушкам коридора», но шаг этот еще и лёгкий, мягкий: «быстро повернулась и пошла своими обычно легкими и быстрыми шагами по полосушке коридора», «подойдя мягкими шагами» [Толстой: 2018], и т.д.

Катюша перемещается, словно не касаясь земли, настолько легко, насколько это возможно в рамках реализма. Писатель предельно облегчает её тело, создаёт его почти невесомым. Но никогда не говорит о её худобе. То есть Катюша является нам стройной, но при этом производит впечатление максимальной лёгкости. Данная лёгкость изолирует ее от мира людей сытых,

полных, гладких и холёных, которые передвигаются медленно и шаги их тяжелы. Движение Катюши всегда основано на скорости: «быстрый взгляд», «встала быстрым движением», «быстро оглянувшись», «проговорила она быстро»; «надела старые ботинки, накрылась платком, подобралась и побежала на станцию» [Толстой: 2018].

Эта живость, подчёркнутая неоднократно, представляет собой внутреннюю оппозицию той «смерти», к которой её приводит Нехлюдов. Мотив воскресения тем сильнее, чем более «мёртвой» её сделала жизнь. Тем не менее, у героини «очень оживленные глаза», «девочка вышла необыкновенно живая и миленькая», «она, живо перебирая упругими молодыми ногами», «смотрела на него, любимого ею человека, своими влюбленными, смеющимися от радости и полноты жизни глазами»; «Маслова поспешно встала, накинула на черные волосы косынку и с оживившимся красным и потным улыбающимся лицом подошла к окну и взялась за решетку» [Толстой: 2018]. «Увидав Нехлюдова, она разогнулась и, вся красная и оживленная, положила веник и, обтерев руки об юбку, прямо остановилась перед ним» [Опульская: 1991, с. 134].

Сила, импульсивность, резвость руководит всей природой Катюши: «неловко взяла своей маленькой энергической рукой перо», «порывисто положила обе руки на стол», «бойко шла за надзирателем», «вскочила, подошла к двери и сердито, как ему показалось, стала уговаривать его уйти», «она краснела и бледнела, пальцы ее судорожно крутили края кофты, и то взглядывала на него, то опускала глаза» [Толстой: 2018].

Интересно, что эту простоту, легкость, скорость перемещения Катюша не утрачивает даже в тюрьме, куда прибыла уже, казалось бы, опустившейся нравственно. В тюрьме, отталкиваясь от логики вещей, она должна была бы спуститься еще ниже. Ее шаг должен стать нелегким, подавленным. Однако так не случилось! Она «резво» идет за надзирателем, поскольку она часть того народа, который может вынести всё.

Толстой не обходит вниманием и природную силу героини, что кажется удивительным при её лёгкости и быстроте: «пожав своей крепкой, шершавой маленькой рукой его большую руку, пустилась бежать налево, гремя крахмальной юбкой», «покраснев до слез, проговорила она и своей жесткой сильной рукой отвела обнимавшую ее руку», «сказала она, нараспев и улыбаясь и сильно, не так, как тот раз, встряхнув его руку» [Толстой: 2018]. Твердость руки Катюши не является случайной, ведь она много трудится, и, в отличие от Нехлюдова, занимается многими делами: «Она шила, убирала комнаты, чистила мелом образа, жарила, молола, подавала кофе, делала мелкие постирушечки и иногда сидела с барышнями и читала им», «Катюше было много дела по дому, но она успевала все переделать и в свободные минуты читала» [Ломунов: 1975, с.32].

Жесткость выделяет не только руку героини, но и принадлежащую ей одежду: «Он схватил ее, как она была в жесткой суровой рубашке с обнаженными руками» [Толстой: 2018, с. 236]. Тем не менее, в этой обычной простой одежде нечто привлекательное и милое.

Если в юности одежда Катюши еще хоть чуть была цветной, то далее в ней преобладают белые цвета, иногда серые, что и является неудивительным, ведь она носит тюремную одежду. Белые фартуки юной Катюши сияют не просто белизной, а именно чистотой: «Нехлюдов видел ее белый фартук, так все для него как бы освещалось солнцем»; «Она, как и прежде, была в чистом белом фартуке»; «Катюша в белом платье со складочками на лифе, с голубым поясом и красным бантиком на черной голове» [Толстой: 2018].

Белые фартука считались формой горничной и гимназистки в ту пору. Зная, что Катюша очень много трудилась по дому, можно было и не говорить о белом фартуке. Читатели и так поняли бы, что горничная носила белый фартук, но Толстой неоднократно его упоминает. Это фартук является не только белоснежным, он ещё и освещает окружение вокруг, есть в нем что-то от ангела. Белый цвет – это цвет чистоты, присущий юной Катюше. Она не

ангел, но хранит в себе то народное здоровое чувство чистоплотности, которую и подчёркивает белый цвет.

Далее в романе мы неоднократно увидим Маслову в белом фартуке, и он точно будет изображать перемены, происшедшие в ней: «Она была в белом фартуке на полосатом платье; на голове была косынка, скрывавшая волосы <...> Но нынче она была совсем другая, в выражении лица ее было что-то новое: сдержанное, застенчивое и, как показалось Нехлюдову, недоброжелательное к нему» [Толстой: 2018, с. 237]. Цвет одежды Масловой символизирует её состояние. Он появится еще и при изображении ее распутной жизни: «Вспомнила она, как она в открытом, залитом вином красном шелковом платье, с красным бантом в спутанных волосах, измученная, и ослабевшая, и опьяненная, проводив гостей к двум часам ночи...» [Толстой: 2018, с. 347].

Заметим, что используется частое упоминание красного банта. Только в молодости как «бантик», а далее в романе, как огромный «бант». Красные цвета символизируют страсть, а в Катюше, действительно, слишком много жизни, энергии, силы. И вот данный красный бантик разрастается до греховного банта, причем «в спутанных волосах». Далее же, обратно, волос почти не видно, хотя они обычно выглядывали из-под платка. Допустим, еще в тюрьме, они еще виднелись, а уже на каторге Маслова словно надевает монашеское покрывало, ее душа становится чистой для новой жизни.

Напротив же, костюм арестантки почти никак не изменяется: «Маслова была одета опять по-прежнему в белой кофте, юбке и косынке». «повязанная платком, в арестантской кофте Катюша» [Толстой: 2018, с. 126].

Интересно, что то, как надета косынка, тоже изображает перемену в Катюше. В качестве арестованной мы видели её такой: «голова была повязана белой косынкой, из-под которой, очевидно умышленно, были выпущены колечки вьющихся черных волос»; «Она была не в халате, как третьего дня, а в белой кофте, туго стянутой поясом и высоко подымавшейся на груди. Из-под косынки, как на суде, выставлялись вьющиеся черные

волосы» [Толстой: 2018, с.87]. Далее кокетства в ней становится всё меньше и меньше: «Она была в белом фартуке на полосатом платье; на голове была косынка, скрывавшая волосы»; «Она была в белой кофте, подтыканной юбке и чулках. Голова ее по самые брови была от пыли повязана белым платком» [Толстой: 2018, с. 346 **Ошибка! Источник ссылки не найден.**]. Писатель говорит о перемене Катюши: «волосы она не распускала на лоб, а повязывала голову платком, и ни в одежде, ни в причёске, ни в обращении не было уже прежних признаков кокетства» [Толстой: 2018, с. 346].

А ведь в прошлом это девушка легкого поведения, которая по факту должна слыть кокетливой. Получается, что Катюша полностью отходит от бывших обликов и характеров. Она словно умирает, накрывается саваном, но только для того, чтобы воскреснуть в своей новой жизни.

В описании героини автор часто задерживает внимание на общем впечатлении от её лица. Часто в портрете героини выделяется некое «сияние»: сияет лицо, её улыбка, светящиеся глаза, фартук горничной и собственно Катюша: «Она тотчас же через головы шедших перед ней увидела его, и он видел, как просияло ее лицо»; «Взглянув ему в глаза, она просияла, точно она объявила ему о чем-то необыкновенно радостном»; «Она подняла голову, и черные косящие глаза остановились и на его лице, и мимо него, и все лицо ее просияло радостью»; «Я-то хорошая? - сказала она сквозь слезы, и жалостная улыбка осветила ее лицо» [Толстой: 2018].

Страхи, печали, тревоги также изображаются на лице Катюши как определённое движение: «задумчивое, мучимое внутренней работой лицо Катюши»; «Она, как бы от электрического удара, вздрогнула всем телом, и ужас изобразился на ее лице.<...> Выражение страха не оставляет ее лица и тогда, когда она приложила две ладони, как шторы, к глазам, она увидела его. Лицо ее было удивительно серьезным, - он никогда не видел его таким. Она улыбалась, только когда он улыбался, лыбалась, только как бы покоряясь ему, но внутри у нее не было улыбки, - был ужас»; «лицо ее сделалось серьезно и даже строго» [Толстой: 2018]. Строгое выражение лица

свидетельствует о внутренней борьбе (гордость, честь, рассудок говорят в Катюше). Примечательно также то, что и после «воскресения» Катюша часто смотрит на Нехлюдова «строго»: «Но нынче она была совсем другая, в выражении лица ее было что-то новое: сдержанное, застенчивое и, как показалось Нехлюдову, недоброжелательное к нему»; «Он встал и ступил несколько шагов ей навстречу, и лицо ее показалось ему сурово и неприятно. Оно опять было такое же, как тогда, когда она упрекала его» [Толстой: 2018, с. 356].

Наверное, более значительной деталью в портретных характеристиках Катюши считаются её глаза. Толстой не поспешил на эпитеты, которые касаются данной детали изображения внешности героини. Постараемся увидеть закономерность в характеристике глаз Масловой.

Постоянно делается акцент на контраст белого и черного: «В лице этом поражали, особенно на матовой бледности лица, очень черные, блестящие, несколько подпухшие, но очень оживленные глаза, из которых один косил немного»; Косоглазие Катюши – ее отличительные черты («арестантка с черными косящими глазами»), её особенность и даже прекрасное в ней, глаза не делают ее хуже, а скорее наоборот – придают взгляду таинственности и обворожительности: «глядя ему в глаза своим косым таинственным взглядом» [Толстой: 2018]. Описание, сопровождающее глаза Катюши, даёт представление о ее настроении: будь то радость, грусть, любовь, покорность, усталость, страх, удивление: «глядела прямо в лицо председателя своими улыбающимися и немного косящими черными глазами», «проводила его своими черными, полными слез и немного косившими глазами», «глядя ему прямо в глаза своими покорными, девственными, любящими, чуть-чуть косящими глазами», «эти нежные, чуть-чуть от бессонной ночи косящие глянцевитые черные глаза», «Эти два черные глаза, смотревшие и на него и мимо него, напоминали ему это что-то черное и страшное», «Она, приподняв черные брови, удивленно взглянула на него своими раскосыми глазами, как

бы спрашивая, зачем это, и молча взяла конверт и положила его за фартук» [Толстой: 2018].

Различные оттенки использует автор в изображении глаз: «Катюша, сияя улыбкой и черными, как мокрая смородина, глазами, летела ему навстречу. Они сбежались и схватились руками», «черными глянцевито-блестящими глазами лица и выступавшей под халатом высокой груди»; «не мог без умиления смотреть в ее черные, как мокрая смородина, глаза, особенно когда она улыбалась» [Толстой: 2018]. Глаза Катюши словно говорят: «Но она сказала совсем не то, что говорили ее глаза» [Толстой: 2018, с. 35].

Контрасты белых и черных тонов, вероятнее всего, подчёркивают деление для Толстого существующего мира на добро и зло. Это только продолжение тех контрастов, которые прослеживаются и в сопоставлении пейзажей, и в описании «сытых» и «голодных», и в изображении внутреннего конфликта героини.

Ещё одна черта данного контраста – это так называемая «поза готовности». Маслова-девушка легкого поведения имеет в наличии свой собственный портрет, свой признак, выраженный в позе, а также в оригинальности улыбки: «Она держалась очень прямо, выставляя полную грудь», «исключительная особенность, была в этом лице, в губах, в немного косивших глазах и, главное, в этом наивном, улыбающемся взгляде и в выражении готовности не только в лице, но и во всей фигуре», «Маслова оглянулась и, подняв голову и прямо выставляя грудь, со своим, знакомым Нехлюдову, выражением готовности, подошла к решетке» [Толстой: 2018].

Сравним с изображенным в юности портретом Катюши: «Черная, гладкая, блестящая головка, белое платье с складками, девственно охватывающее ее стройный стан и невысокую грудь, и этот румянец...» [Толстой: 2018, с. 37]. Высокая - невысокая грудь также является продолжением контрастности изображения. Нехлюдов видит, что Маслова пополнела, но все еще находит в ней юную Катюшу: «Да, несмотря на

арестантский халат, на всё расширившее тело и выросшую грудь, несмотря на раздавшуюся нижнюю часть лица, на морщинки на лбу и на висках и на подпухшие глаза, это была, несомненно, та самая Катюша...»[Толстой: 2018, с. 134].

В дальнейшем появляется эротическая черта, и эта «готовность», делающая ее похожей на автомат. Но впоследствии окажется, что готова Катюша совершенно не на всё. Нехлюдова она отталкивает. То есть умирает Маслова - проститутка с ее «готовностью» и вновь возрождается Катюша-человек.

Таким образом, в романе выделяется три типа портрета главной героини. Вслед за Г.В. Алексеевой [Алексеева, Туниманов: 1997, с.88], можно обозначить их следующим образом:

- Молодость (жизнь)
- Проституция, арест (смерть)
- Каторга (воскресение)

Разберем коротко каждый из этапов.

1. Молодость (жизнь). В самом истоке романа Катюша изображена как «чистая, свежая, красивая и жизнерадостная». Она наивная и доверчивая, влюбляется и отдается полностью своим чувствам: «Милые, твердые, красные губы ее все так же морщились, как и прежде при виде его, от неудержимой радости»; «Катюша, которая в светло Христово воскресение так невинно снизу вверх смотрела на него, любимого ею человека, своими влюбленными, смеющимися от радости и полноты жизни глазами». Жизнь бьет ключом в ней, румянцы на щеках не раз показывают это: «Лицо ее залилось румянцем» [Толстой: 2018, с. 34]. В изображенном портрете молодой Катюши акцент делается на три основные цвета: черный, белый (сияющий) и различный оттенок красного. Она представляется двуликой: чистой, наивной, и в то же время страстной, имеющей много чувств, что собственно и приведет к связи с Нехлюдовым без использования разума.

2. Проституция, арест (смерть). Но Нехлюдов убьет жизнь, её веру и её любовь, в подобном маленьком беззащитном существе: «Измученная, мокрая, грязная, она вернулась домой, и с этого дня в ней начался тот душевный переворот, вследствие которого она сделалась тем, чем была теперь. С этой страшной ночи она перестала верить в добро» [Толстой: 2018, с. 101]. Теперь только он увидит то, что сам сделал с душой этой девушки, и она увидит и поймет, что было сделано с ней. Констатировать Катюшину смерть будет сам её соблазнитель. Эта девушка теперь закрылась для мира: она ушла в свой мир, оградивший её от боли, в то же время, раскрывая собственное тело: «Нехлюдов чувствует, что в ней присутствует что-то прямо враждебное для него». О переменах, случившихся с ней понимают и окружающие её, и собственно Маслова, ведь посмотрев на ее фото, сокамерница скажет: «Где узнать? Ни в жизнь не узнала бы. Совсем вся на лицо другая. Ведь, я чай, лет десять с тех пор-то!». На что Катюша отвечает: «Не года, а жизнь» [Толстой: 2018].

Моральные облики героини оставляют желать наилучшего: «Маслова не только не стыдилась своего положения - не арестантки (этого она стыдилась), а своего положения проститутки, - но как будто даже была довольна, почти гордилась им»; «Знаю, что не пропаду, да все-таки обидно. Не такую бы мне судьбу надо, как я привыкла к хорошей жизни». «Думала она о том, что ни за что не пойдет замуж за каторжного, на Сахалине, а как-нибудь иначе устроится, - с каким-нибудь из начальников, с писарем, хоть с надзирателем, хоть с помощником. Они все на это падки. «Только бы не похудеть. А то пропадешь» [Толстой: 2018]. Но мы видим, что Катюша совсем не лишена человеческого качества: она щедра: «Да ну, поднеси ей, - сказала Маслова, всегда раздававшая всем все, что у нее было» [Толстой: 2018, с. 236].

Сверкающий взгляд Катюши может стать «сияющим», а может - нехорошо блистать. Так как душа ушла от неё. Катюша стала поверхностной, полной, у нее даже лицо потолстело, становится «пухлым». Телесность

означает грех и смерть души. От Катюши как бы уходит тело, но растет в нем душа.

Каторга (воскресение). Катюша очень изменилась после попадания в тюрьму. Частично из-за влияния Нехлюдова и его интереса к ней, частично из-за влияния политических заключенных, частично от любви Симонсона. «Она радует меня той внутренней переменной, которая, мне кажется, - боюсь верить, - происходит в ней. Боюсь верить, но мне кажется, что она оживает» – пишет у себя в дневнике Нехлюдов [Толстой: 2018, с. 357]. В Катюше видится как внутренняя, так и внешняя перемена: «...с каждым свиданием с нею стал замечать все более и более определяющуюся в ней ту внутреннюю переменную, которую он так сильно желал видеть в ней. <...> Уже спустя два месяца похода по этапу произошедшие в ней перемены проявились и в ее внешности. Она худеет, загорает, как будто стареет; на висках и около рта обозначаются морщины, волосы она не распускает на лоб, а повязывает голову платком, и как в одежде, так и в прическе, в обращении нет уже тех самых прошлых признаков кокетства». «Вот этот-то человек и имел решительное влияние на Маслову тем, что полюбил ее. Маслова женским инстинктом весьма скоро догадывается об этом, и осознание того, что она может возбудить любовь в столь необыкновенном человеке, поднимает ее в своем мнении о себе. Нехлюдов предложил ей брак, следуя великодушию и потому, что было прежде; но Симонсон стал любить ее такой, какой она была теперь, и любить просто за то, что полюбил. Кроме того, она чувствует, что Симонсон находит ее необыкновенной, непохожей от других женщин, женщину, которая имеет особенные красивые нравственные качества. Она точно не знала, какое свойство он приписывает ей, но на всякий раз, чтобы не обмануть его, старается всеми силами вызывать в себе самые лучшие качества, какими только она могла обладать. И это заставляет ее стараться быть такой милой, приятной, какой она только может быть [Кулешов: 1978, с.48]. Никто не знает, какая любовь больше влияет на воскресение Катюши, но то, что это именно любовь воскресит ее, – это бесспорно.

Принцип контраста задействуется Толстым и в противопоставлении портретов различных персонажей. В образе Mariette, наверное, наиболее отчетливо отражаются презрительные отношения позднего Толстого к высшему обществу, к дамам с присущим им кокетством, ненатуральностью и фальшью, которые неоднократно подчеркиваются в образе Mariette и Мисси Корчагиной.

Изначально портрет героини не вызывает к ней отрицательного отношения: «швейцар <...> замер, встречая и провожая глазами сходящую с лестницы быстрой, не соответственной ее важности походкой невысокую тоненькую барыню. Mariette была в большой шляпе с пером и в черном платье, в черной накидке и в новых черных перчатках; лицо ее было закрыто вуалью. Увидев Нехлюдова, она подняла вуаль, открыла очень миловидное лицо с блестящими глазами и вопросительно взглянула на него.<...>- Нет, лучше я поеду, а вы приходите завтра или нынче вечером, – сказала она и быстрыми легкими шагами пошла в выходную дверь» [Толстой: 2018, с.123].

Толстой детально остановится на одежде Mariette, а также предметах, которые её окружают: «Mariette в шляпе, но уже не в черном, а в каком-то светлом, разных цветов платье сидела с чашкой в руке подле кресла графини и что-то щебетала, блестя своими красивыми смеющимися глазами» [Толстой: 2018, с. 146].

«Предметный портрет» героини ярко представлен в следующем фрагменте: «Mariette сняла перчатку и оголила энергическую, довольно плоскую руку с покрытой перстнями безымянкой.- Хотите? - сказала она, берясь за серебряный чайник на спирту и странно оттопыривая мизинец. Потом много раз Нехлюдов с стыдом вспоминал весь свой разговор с ней; вспоминал ее не столько живые, сколько поддельные под него слова и то лицо - будто бы умиленного внимания, с которым она слушала его, когда он рассказывал ей про ужасы острога и про свои впечатления в деревне. <...> Они говорили о несправедливости власти, о страданиях несчастных, о бедности народа, но, в сущности, глаза их, смотревшие друг на друга под

шумок разговора, не переставая спрашивали: «Можешь любить меня?» - и отвечали: «Могу», - и половое чувство, принимая самые неожиданные и радужные формы, влекло их друг к другу» [Толстой: 2018, с. 147].

Mariette, «грациозная, тонкая, элегантная, декольте, рядом с ее крепкими сильными плечами, которое спускается покато от шеи, на соединении которой с плечами чернеет родинка...» [Толстой: 2018, с. 145]. Портрет Mariette очень четко напоминает нам портрет Элен Курагиной, тем не менее, она привлекает Нехлюдова, так же как Элен Пьера: «Тот покров прелести, который был прежде на всем этом, был теперь для Нехлюдова не то что снят, но он видел, что было под покровом. Глядя на Mariette, он любовался ею, но знал, что она лгунья» [Толстой: 2018, с.155].

Толстой не случайно сравнивает женщин высшего света и женщин лёгкого поведения. Так, например, в следующем эпизоде: «Когда он возвращался домой по Невскому, он впереди себя невольно заметил высокую, очень хорошо сложенную и вызывающе нарядно одетую женщину, которая спокойно шла по асфальту широкого тротуара, и на лице ее видно было сознание своей скверной власти. Все встречающие и обгоняющие эту женщину оглядывали ее. Нехлюдов шел скорее ее и тоже невольно заглянул ей в лицо. Лицо, вероятно подкрашенное, было красиво, и женщина улыбнулась Нехлюдову, блеснув на него глазами. И странное дело, Нехлюдов тотчас же вспомнил о Mariette, потому что испытал то же чувство влечения и отвращения, которое он испытывал в театре» [Толстой: 2018, с. 222-223]. Писатель не однажды подчеркивает блеск глаз героини, вероятно, он характеризует «поддельность», по известной пословице: «Не всё то золото, что блестит».

Писатель приводит читателя к данному выводу, заключив истинные свойства высшего света в мыслях Нехлюдова: «Так же и та в театре улыбнулась мне, когда я вошел, - думал он, - и тот же смысл был в той и в этой улыбке. Разница только в том, что эта говорит просто и прямо: «Нужна я тебе - бери меня. Не нужна - проходи мимо» [Толстой: 2018, с. 147].

Портрет Mariette показывает, насколько отрицательным двойником является она для Катюши Масловой. Они схожи (блестящие взгляды, быстрые легкие походки) и неспроста регулярно сравниваются. Однако Катюша принадлежит народу, который Толстой любит, а Mariette – высшему свету, который является для него олицетворением лжи. Выходит, что одна и та же девушка, но одна с душой, которая смогла умереть и возродиться, а другая – совсем не имеет души. Одна словно вода (обладающая животворящей силой), другая же словно яд, только убивающий, яд, который не может стать чистым, безвредным, в другом случае он прекратит существовать вообще. Его цель – гибель тех, кто её отведаёт.

Подводя итоги главы, отметим, что применяя сатирический метод изображения высшего сословия, Лев Николаевич использует прием, который назван Е.А. Майминым «предметным и теневым изображением», при котором «предметно», детально, согласно индивидуальному признаку изображается интересующий писателя персонаж романа, будь то арестант, крестьянин или кто-либо другой [Маймин: 1965, с. 166]. В тени останется высшее сословие, правило изображения которого базируется на описании окружающих его предметов, одежды.

Динамичность, непостоянность портретной характеристики является частью поэтики позднего Толстого. Она находит отражение в портрете Катюши Масловой – ее изображение поочередно отражает жизни, смерти и воскресения душ женщины.

Важной является и «непорочность» девушки, закодированная в её имени, которое с греческого означает «чистая». Стоит отметить, что имя Катюша используется, когда она еще юна и чиста, когда же она становится женщиной легкого поведения, то назовет себя Любовью, будучи арестованной, она все чаще именуется Масловой, и, наконец, после воскресения, Катюша вновь обретет свое «незапятнанное» имя.

Итак, художественная деталь в романе «Воскресение» Льва Николаевича Толстого имеет важную поэтическую функцию, поскольку данный художественный приём применяется автором для раскрытия тончайших замыслов. Писатель изображает обыденную жизнь, нравы разных сословий и с помощью использования художественных деталей добивается максимального приближения к желаемому изображению своих мыслей.

Из мельчайших штрихов формируется красочная реалистическая картина, а читатель забывает, что перед ним литературное произведение, настолько явно он представляет себе все описанное. Нужно сделать вывод, что использование художественной детали является важнейшим моментом в написании романа «Воскресение».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Высокие оценки творчества Л.Н. Толстого были даны еще при жизни писателя. Дискуссии, развернувшиеся вокруг романа «Воскресение», свидетельствуют о том, что принципы изображения жизни, заложенные в нём, являются важным знаком творческой манеры позднего Толстого.

Картина изображаемого автором мира, образы персонажей романа в неповторимой индивидуальности достигается посредством использования художественной детали. К художественной детали романа «Воскресение» можно отнести преимущественно предметную подробность в глубоком понимании: подробности изображения пейзажей и портретов, которые в романе занимают особую роль.

Лев Толстой превосходно пользуется такой разновидностью художественной детали, как детальное описание портрета персонажей, благодаря чему автор романа четко и ярко даёт широчайшую правдивую характеристику своих героев, описывает происходящие события своего века, тончайше передаёт авторское отношение к персонажам романа.

В ходе работы была достигнута главная цель – выявлена и исследована художественная деталь в романе Л.Н. Толстого «Воскресенье», решены поставленные задачи: исследована функция художественных деталей в творчестве писателей; рассмотрены особенности художественного стиля Л.Н. Толстого; рассмотрела и привела определение художественной детали; более подробно изучила такие изобразительные художественные детали, как портрет и пейзаж; исследовала роль портретной художественной детали в романе «Воскресенье».

Художественные детали помогают Толстому не только в создании образов персонажей, но и в изображении глубокой социальной глубины романа «Воскресение».

В этом романе самый обычный человек из народа в первый раз в истории всемирного искусства осознаёт себя духовно и нравственно как силу, мощь, которая способна влиять на судьбы мира.

При написании романа Л.Н. Толстой проделал огромную работу на пути изображений народа как крепкой нравственной базы существования людей. Образ «мужицкой» России в его произведении предстает в огромном масштабе. Толстой совершенствует принцип «текучести» человеческого характера, основную форму психологического анализа (внутренние монологи, диалоги, психологические портреты) вплоть до такого уровня, что его творческий процесс в целом порождает ощущение потребности в переменах, насильственного искоренения устаревших форм жизни людей. Оно знаменует собой новые этапы в развитии критического реализма рубежа девятнадцатого-двадцатого веков.

Непреходящая художественная значимость романа «Воскресение», также как и остальных произведений Толстого неоспорима. Он вложил огромный труд в демократизацию литературы и высочайшее ее предназначение писатель находит в том, чтобы наслаждаться человеком. Лев Николаевич Толстой как писатель навсегда останется идеалом верности жизненной правде, идеалом высокого служения родному народу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева Г.В., Туниманов В.А. Лев Толстой на пороге XXI столетия / Русская литература. 1997.
2. Бабаев Э.Г. Лев Толстой и русская журналистика его эпохи. - М.,1978.
3. В мире Толстого. Сборник статей. - М., 1978.
4. Волошинов В.Н. Философия язык. Основные проблемы социолингвистического метода в науке о языке /В.Н.Волошинов / Философия и социология гуманитарных наук.- СПб.,1995.
5. Горшков А.И. Русская литература / А.И. Горшков,- М.: Дрофа, 2001.
6. Есин, А.Б. Принципы и методики анализа литературных произведений / А.Б. Есин, М.: Флинт: Наука.- 2003.
7. Загидуллина, Д.Ф. Теория литературы / Д.Ф. Загидуллина,- Казань, 2004.
8. История русской литературы XIX века (вторая половина) / под ред. Проф. Н.Н. Скатова. – М.: «Просвещение», 1991. – 512 с.
9. Катаев В. П. Время, вперед!: - Челябинск, Южно-уральское книжное издательство, 1979. – 576 с.
10. Кулешов В.И. История русской литературы XIX века. 70 – 90-е годы. – М., 1983.
11. Кулешов Ф.И. Л.Н. Толстой: из лекций по русской литературе XIX в. - Брянск, 1978.
12. Купреянова Е. Роман «Воскресенье» // История русского романа: В 2 т. Л., 1964. Т. 2.
13. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко,- М.: Просвещение, 1988
14. Литературное наследство. Т. 75, кн. 1. М., 1965.
15. Ломунов Н. Над страницами «Воскресенья». М., 1979.
16. Ломунов К. Лев Толстой в современном мире. М., 1975.

17. Лурье Я.С. После Льва Толстого. Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века. – СПб. 1993.
18. Маймин Е. Некоторые особенности композиции романа «Воскресенье» // Творчество Л. Н. Толстого. М., 1969.
19. Маймин Е.А. Лев Толстой: путь писателя. – М., 1978.
20. Мартыанова С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности / С.А.Мартыанова,- Владимир, 1997.
21. Международный толстовский альманах / Сост. П. Сергеев. М., 1909.
22. Николаева Е.В. Духовный климат эпохи и художественный мир позднего Л.Н.Толстого / Литература в школе. 1997.
23. Опульская Л.Д. К творческой истории романов Льва Толстого/ Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. – М., 1991.
24. Опульская Л.Д. Эволюция реализма Л. Толстого / Развитие реализма в русской литературе. М., 1974.
25. Петров Г. М. Отлучение Л. Н. Толстого от церкви. М., 1978.
26. Поповкин А.И. Роман Л.Н.Толстого «Воскресение»: Из цикла лекций о Л.Н.Толстом. – М., 1953.
27. Порудоминский В. О Толстом. – Алетея, 2005.
28. Ремизов В. Б. Роман Толстого «Воскресенье»: Концепция жизни и формы ее воплощения. Воронеж, 1986.
29. Роман Л. Н. Толстого «Воскресенье»: историко-функциональное исследование. Сб. ст. М., 1991.
30. Тарасов А.Б. Праведники и подвижники и тема воскресения в романе Л.Н.Толстого «Воскресение» / Филологические науки. 2001.
31. Толстой Л.Н. Воскресение. – М.: Эксмо, 2018. – 576 с.
32. Толстой Л.Н. в воспоминаниях современников. – М., 1988.
33. Фарыно Е. Введение в литературоведение / Е. Фарыно, - Варшава, 1991.
34. Хализев, В.Е. Литературные произведения / В.Е.Хализев / Теория литературы. - М.: Высшая школа, 2002.

35. Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник // Храпченко М. Б. Собр. соч. : в 4 т. М. : Худож. лит., 1980. Т. 2. 598 с
36. Юркина /Луизиана Юркина/ Знакомство с литературоведением: М.: Высшая школа, 2004.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Изучение художественной детали имеет большое значение в курсе литературы средней школы, поскольку именно значимая подробность является частью образа, создаёт его и делает неповторимым. Понять язык писателя, поработать с эпитетами и другими тропами, создающими художественное целое, уместно в любом звене. Роман Л.Н.Толстого не входит в школьную программу, тем не менее, поговорить об особенностях творческой манеры позднего Толстого, на наш взгляд, вполне уместно. Это может быть урок внеклассного чтения, либо же отдельный научно-исследовательский проект для старшеклассников. Ниже предлагается примерный конспект урока, посвящённого особенностям художественной детали в портретной характеристике героев романа «Воскресение».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ОБРАЗА В РОМАНЕ Л.Н.ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ»

Цель урока: дать понятие «художественная деталь», определить значение художественной детали в романе «Воскресение».

Ход урока

I. Реализация домашнего задания (разбор особенностей композиции и содержания романа).

1.Рассматривание иллюстраций к роману.

На экране слайды с иллюстрациями к роману Л.Н.Толстого «Воскресение» Л.О.Пастернака. Рассмотрите их и ответьте на вопросы

– Как художник видит героев романа «Воскресение»?

– Сопоставьте изображения Катюши Масловой до и после суда. На что можно обратить внимание (на разницу в одежде, выражении лица, причёске и т.д.)

- Выпишите 5 эпитетов, характеризующих

- Маслову (до осуждения, во время суда, на каторге);
- Нехлюдова (до суда и после суда)
- Судей
- Представителей высшего света
- Людей из народа

– Результаты запишите в таблицу

2. Чтение мини-сочинений «От «Войны и мира» к «Воскресению»».

– Итак, что определяет сознание Толстого на рубеже столетий?

– Как его мировоззрение отражается в сюжете романа «Воскресение»?

– Можно ли представить на месте Катюши Наташу Ростову? А Анну Каренину?

II. Работа по теме урока.

1. Рассмотрение художественных деталей.

1) Поэтика образа в романе «Воскресение».

Итак, мы знаем о суровой судьбе героини романа. Какие этапы своего развития она проходит?

– Как испытания жизни сказались на её характере и каким образом это нашло отражение в её портрете?

- Что такое художественная деталь (значимая подробность)?

- Какие «значимые подробности» вы можете указать в портрете Масловой?

– На что обращает внимание Толстой (глаза, движения, полнота-худоба, цвет одежды, взгляд)?

- Меняется ли Катюша на протяжении романа (да)?

- Как называется принцип изображения героя, данный в изменении его внутреннего состояния (диалектика души)?

– Присутствует ли в повествовании Автор? Как отнеслись вы к этой особенности книги (откровенное отношение к герою!)?

2) Искусство контраста.

- Как изображается в романе Нехлюдов?
- Где ещё встречается этот герой («Утро помещика», «Юность»)?
- Как вы думаете, о чём говорит этот факт (этот образ близок автору)?
- Как называется принцип сравнения антагонистов (контраст)?
- Кого ещё Толстой изображает по сходному принципу (Катюшу и Mariette)?
- Как принцип контраста представлен в романе «Война и мир»??

4. Лекция учителя.

Что же такое «художественная деталь»?

Деталь (от фр. *Detail* – часть, подробность) – значимая подробность, частность, позволяющая передать эмоциональное и смысловое содержание сцены, эпизода или всего произведения. Чаще всего в качестве детали изображаются предметы, подробности, придающие дополнительные черты портрету, обстановке, пейзажу, действиям, жестам, речи героев и т. д.

Тезисный план лекции (*записать в тетради*).

- 1) Толстой – общепризнанный мастер художественных описаний. Описания в прозе Толстого несут характер авторской оценки
- 2) Детализация – важный аспект реалистического письма; в русской литературе начало ему положил Гоголь.
- 3) Толстой видит людей как бы под микроскопом: они даются в динамике, т.е. постоянном развитии внутреннего чувства.
- 4) Мир людей в романе чётко делится на «сытых» и «голодных», данных по принципу контраста.
- 5) Деталь в портретах подчёркивает социальную принадлежность героя, его способность/неспособность жить и меняться.
- 6) Манера письма Толстого ориентирована на народное сознание, проникнута глубокой симпатией к униженному классу и гневным негодованием в сторону класса «хозяев»

Принципы отбора деталей и их функции:

- а) Деталь как средство типизации (типичность города, гостиницы, типичность в одежде).
- б) Деталь как средство индивидуализации (например, глаза Катюши, чёрные, как мокрая смородина).

4. Самостоятельная работа в группах.

В главе 7 найти детали, охарактеризовать их и определить их роль в тексте:

I группа – детали пейзажа;

II группа – детали портрета;

III группа – детали интерьера;

IV группа – детали, помогающие описать поведение героя.

III. Итог урока.

Домашнее задание:

1) написать сочинение «Художественная деталь и ее роль в создании образа Дмитрия Нехлюдова»;

2) индивидуальное задание: литературный монтаж на тему «Диалектика души» любимых героев Л.Н.Толстого».