

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 ФИЛОЛОГИИ

**ТРАДИЦИИ ПСИХОЛОГИЗМА РУССКОЙ
КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В МАЛОЙ
ПРОЗЕ КОНЦА XIX В. (А.П. ЧЕХОВ И
В.М. ГАРШИН)**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
очной формы обучения, группы 02031201
Евлаховой Яны Владимировны

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

БЕЛГОРОД 2017
Содержание

Введение	3
Глава 1. Психологизм как черта поэтики классической русской литературы.....	7
1.1. Определение понятия психологизма в литературе.....	7
1.2. Традиции психологизма в русской литературе XIX века.....	15
Глава 2. Формы психологического анализа в рассказах В.М. Гаршина.....	22
...	
2.1. Психологическая функция «крупного плана».....	22
2.2. Психологическая функция портрета, пейзажа, обстановки.....	29
Глава 3. А.П. Чехов как продолжатель традиций русского психологизма.....	36
2.1. Новаторство А.П. Чехова в области психологизма.....	36
2.2. Приемы и способы изображения психологизма в рассказах Чехова	42
Заключение.....	55
Литература.....	58
Приложение. Методическая разработка урока.....	63

Введение

В русской и зарубежной литературной критике нам часто приходится иметь дело с характеристикой писателя как мастера-психолога. Это определение часто можно увидеть рядом с именами таких великих мастеров слова, как Лермонтов, Толстой, Достоевский, для которых понимание человеческой души, мотивы действий героя были главными в творчестве. Но невольно появляется такой вопрос: можно ли найти в русской литературе хоть одного писателя, который не старался изобразить во всех красках внутренний мир человека?

Есть два толкования термина «психологизм». В широком смысле этот термин обозначает общее свойство литературы и искусства при котором возможно воссоздание человеческой жизни и персонажей. При подобном подходе психологизм присущ любому художественному произведению. В узком смысле психологизм – это особое свойство, которое характерно лишь для отдельных произведений. С такой точки зрения психологизм представляет собой особый приём, форму, которая позволяет по-настоящему наглядно изобразить движения человеческой души. А.Б. Есина определяет термин так: «психологизм – это определенная художественная форма, за которой стоит и в которой выражается художественный смысл, идейно-эмоциональное содержание» [Есин 1988: 18].

Психологизм, как важный признак поэтики, привлек внимание многих исследователей, таких как: Андрей Борисович Есин, Иван Филиппович Масанов, Петр Николаевич Краснов, Владимир Борисович Катаев и другие.

Психологизм является важным свойством литературы, которое позволяет глубже понять душу, проникнуть в суть действий человека.

Чернышевский, одним из первых определивший психологизм как особый художественный феномен, также считал его свойством художественной формы произведения: в статье о ранней прозе Толстого он называет психологизм художественным приёмом [Чернышевский 1947: 425].

Наличие или отсутствие в художественном произведении психологизма в узком смысле не будет ни плюсом, ни минусом этого произведения, – это только его особенность, которая обусловлена идеей произведения, его содержанием и тематикой, а также авторским пониманием характеров. Психологизм, при его наличии в художественном произведении, является главным стилевым принципом и определяет художественную самобытность произведения.

Но нельзя сказать, что феномен психологизма изучен в полной мере: в связи с современными подходами к пониманию психологизма как художественного способа описания внутреннего мира героя, раскрываются аспекты, уточняющие его особенности, в частности в рамках отдельных жанров.

В данной работе мы исследуем малые жанры рубежа 19-20 веков. Выдающимися мастерами в жанре рассказа в данный период являются Всеволод Михайлович Гаршин и Антон Павлович Чехов.

Актуальность работы обусловлена интересом к явлению психологизма в малой прозе рубежа 19-20 веков. В жанре рассказа писатель не может в полной мере использовать такую форму психологизма как диалектика души, поэтому обращается к другим способам изображения: портрет, пейзаж, интерьер и т.д.

Когда мы читаем любое литературное произведение, нам встречаются различные герои, с сильными и почти прозрачными характерами. Порой какой-то литературный герой может нам полюбиться, и зачастую мы сближаемся с ним, так как находим в его внутреннем мире то, что близко нам. Однако понять сущность образа литературного произведения нам помогают художественные образы, которыми пользуется автор при

написании, а также то, насколько глубоко писатель способен передать внутреннее состояние героев в различных жизненных ситуациях.

Нельзя сказать, что психологизм в работах В.М. Гаршина и А.П. Чехова не изучен, мы можем положиться на исследование А.Б. Есина и других. Однако в то же время будет интересно рассмотреть особенности психологизма в рассказах этих писателей, проследить взаимосвязь их творчества и следование традициям русского психологизма.

Поставленная в дипломной работе цель предопределила следующие **задачи**:

- рассмотреть понятие психологизма в литературоведении;
- определить основные черты психологизма, характерные для русской классической литературы;
- выявить особенности влияния творческой манеры Л.Н. Толстого на поэтику В.М. Гаршина и А.П. Чехова;
- выявить особенности психологизма В.М. Гаршина и А.П. Чехова нашедшие выражение в поэтике их рассказов;
- рассмотреть приемы и формы психологического изображения, которые используют В.М. Гаршин и А.П. Чехов;
- обозначить методические приёмы по изучению рассказа В.М. Гаршина «Четыре дня» в школе.

Предмет работы: рассказы А.П. Чехова: «Ионыч», «Архиерей», «Студент», «Репетитор»; рассказы В.М. Гаршина: «Четыре дня», «Надежда Николаевна», «Смерть», «Трус», «Сигнал», «Красный цветок», «Ночь».

Объект дипломной работы: традиции психологизма в рассказах В.М. Гаршина и А.П. Чехова.

Теоретической основой данной дипломной работы послужили исследования отечественных критиков и литературоведов, рассматривающих феномен психологизма в русской литературе, его особенности и формы, исследования рассказов А.П. Чехова и В.М. Гаршина.

При написании дипломной работы мы применяли такие **методы:** культурно-исторический, сравнительно-типологический. В качестве основного метода исследования используется целостный сопоставительный анализ художественных произведений разных авторов с целью выявления приемов психологического анализа, используемых английским и русским писателями

Данная дипломная работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованной литературы. В первой главе работы в центре нашего внимания явление психологизма, приемы и способы его изображения, его традиции в русской литературе. Во второй главе исследования мы рассматриваем особенности психологизма в творчестве В.М. Гаршина, ставим акцент на анализе его рассказов. В третьей главе мы переходим к анализу рассказов А.П. Чехова, рассмотрению отдельных форм психологизма в его произведениях. Заключение подводит итоги исследования; список литературы даёт ссылки на использование источников.

Глава 1. Психологизм как черта поэтики классической русской литературы

1.1 Определение понятия психологизма в литературе

Психологизм в литературе представляет собой описание внутреннего мира героя с помощью различных художественных средств. По поводу определения термина психологизма продолжает вестись целая дискуссия. А.Б. Есин трактует это понятие так: «психологизм – это достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей переживаний вымышленной личности (литературного персонажа) с помощью специфических средств литературы» [Есин 1988: 18].

Л. Я. Гинзбург даёт такое определение термину: «психологизм – это исследование душевной жизни в ее противоречиях и глубинах». В ее формулировке «психологический анализ осуществляется в форме прямых авторских размышлений или в форме самоанализа героев, или косвенным образом – в изображении их жестов, поступков, которые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель (Ф.М. Достоевский, Т. Харди, А.П. Чехов)» [Гинзбург 1977: 286].

В. В. Компанеец рассматривает психологизм не как приём, а как свойство художественной литературы, которое включает в себя отражение психологии автора [Компанеец 1980: 12].

О.Б. Золотухина определяет понятие психологизма следующим образом: «художественный психологизм – художественно-образная, изобразительно-выразительная реконструкция и актуализация внутренней жизни человека, обусловленная ценностной ориентацией автора, его

представлениями о личности и коммуникативной стратегией. Под психологическим изображением понимает художественное исследование физиологической сферы (чувств, переживаний, состояний) персонажа и его личностного опыта, выходящего в область душевно-духовного» [Золотухина 2009: 14].

Исследователи предлагают выделять такие формы психологического анализа: «изнутри» (прямая форма) и «извне» (косвенная, внешняя форма). И. В. Страхов разделяет формы психологического анализа на изображение характеров «изнутри» (путем познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения) и на психологический анализ «извне» (интерпретацию писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики) [Страхов 1998: 4].

В. Гудонене предлагает выделять три формы психологического анализа:

1. Всеведающий автор сам не только называет чувства, но и комментирует их, повествует о них в форме косвенной речи, использует психологические детали, портрет, пейзаж, музыку (А. И. Куприн, И. С. Тургенев, Т. Манн).

2. «Внешняя» форма изображения характеров, «извне» или «косвенный психологизм» – это описание особенностей речи, мимики, жестов, движений и других признаков внешнего проявления психологии (Ф. М. Достоевский, С. Моэм).

3. Изображение характеров «изнутри», или прямая форма психологического изображения. Путем самораскрытия воссоздается поток мыслей и чувств в сознании и подсознании персонажа (внутренний монолог, «поток сознания», сон, исповедь, дневник) (Дж. Джойс, В. Вулф, К. Мэнсфилд, М. Пруст) [Гудонене 2006: 18].

В литературе XX в. «точка зрения» автора, соотношение точек зрения субъектов повествования (рассказчика, героя) оказываются особенно значимы в плане психологии. Это продолжение традиции недоверия к авторитарному слову и положению всеведения. Категория «точки зрения» положена в основу главных типов психологизма – объективного и субъективного (соответствующих в плане композиции, по концепции Б.А. Успенского, внешней и внутренней психологической точке зрения).

Внешняя точка зрения предполагает то, что для рассказчика (автора, одного из персонажей) поведение и внутренний мир человека являются объектом наблюдения и анализа. Формально эта позиция фиксируется в повествовании от третьего лица, имеющего свои особые преимущества с точки зрения отображения внутреннего мира. Именно такая художественная форма даёт возможность писателю вводить читателя во внутренний мир персонажа без каких-либо ограничений и изобразить его самым детальным и глубоким образом. Для автора нет секретов в душе героя – он всё знает о нём, он может подробно проследить внутренние процессы, детально разъяснить причинно-следственную связь между впечатлениями, мыслями, переживаниями. Рассказчик может дать комментарий к самоанализу героя, пояснить о тех движениях души, которые сам герой не может заметить или которых не хочет признавать в себе, как, например, в следующем эпизоде из «Войны и мира» Л.Н. Толстого: *«Наташа со своей чуткостью тоже мгновенно заметила состояние своего брата. Она заметила его, но ей самой так весело было в ту минуту, так далека она была от горя, грусти, упреков, что она <...> нарочно обманула себя. «Нет, мне слишком весело теперь, чтобы портить свое веселье сочувствием чуждому горю», почувствовала она и сказала себе: «Нет, я, верно, ошибаюсь, он должен быть так же весел, как и я».*

Как отмечает А. Б. Есин, повествование от третьего лица даёт широкие возможности для включения в произведение разных приемов

психологического изображения: внутренних монологов, исповеди, отрывков из дневников, писем, видений и т.п. [Есин 1988: 57-58].

Приёмы, построенные на основе этого повествовательного определения: «центральное сознание» и «множественное отражение». Изображение героя через восприятие его другими персонажами действует вполне эффективно и достаточно распространён в литературе двадцатого века. Приём «центрального сознания» (использовался И.С. Тургеневым, Г. Джеймсом, Л. фон Захером-Мазохом) заключается в повествовании и оценке событий таким персонажем, который не является центром данного действия романа, но имеет интеллектуально-чувственные способности и умение анализировать то, что наблюдает. Приём «множественности отражения» связан с наличием нескольких точек зрения, которые направлены на один объект. В результате изображение становится многогранным (стереоскопический эффект) и получает объективность.

Ещё один важный приём психологизма – художественная деталь. Внешние детали (портрет, пейзаж, мир вещей) уже давно используются для психологического описания состояний души в системе косвенных форм психологизма. Так, детали портрета (например, «побледнел», «покраснел», «буйну голову повесил» и т. д.) передают психологическое состояние «прямо»; в таком случае, разумеется, понятно, что та или иная портретная деталь недвусмысленно коррелирует с тем или иным душевным движением. Впоследствии детали такого рода приобрели большую изощренность и были лишены психологической однозначности, обогащались обертонами, и показали способность «играть» на несоответствии внешнего и внутреннего, индивидуализировать психологическое изображение применительно к конкретному персонажу. Портретная характеристика в системе психологизма насыщается комментарием автора, уточняющими эпитетами, психологически расшифровывается, а порой, напротив, зашифровывается для того, чтобы сам читатель поработал над интерпретацией этого мимического или жестового движения. Например, в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и

наказание» улыбка «подаётся» подобным способом: *«подумал со странной улыбкой», «ядовито улыбнулся», «насмешливая улыбка искривила его губы», «холодно усмехнулся», «прибавил он с осторожной улыбкой», «скривив рот в улыбку», «задумчиво улыбнулся», «неловко усмехнулся»,», «неопределенно улыбаясь», «скривя рот в двусмысленную улыбку», «язвительно улыбнулся», «что-то бессильное и недоконченное сказалось в его бледной улыбке», «почти надменная улыбка выдавилась на губах его».* Через эту деталь передается внутреннее состояние героя: смятение, презрение, страх [Есин 2000: 78].

Деталь в описании пейзажа также достаточно часто имеет психологический смысл. Определенные состояния природы так или иначе коррелируют с определенными чувствами и переживаниями человека (психологический параллелизм). В этом случае внутреннее состояние героя может или соответствовать естественному, или контрастировать с ним. Например, в XI главе романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» природа как будто сопровождает мечтательно-грустное настроение Николая Петровича Кирсанова: и он *«не в силах был расстаться с темнотой, с садом, с ощущением свежего воздуха на лице и с этой грустью, с этой тревогой...».* А вот в душевном состоянии Павла Петровича всё та же прекрасная природа предстаёт в ином, контрастном виде: *«Павел Петрович дошел до конца сада, и тоже задумался, и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...»* [Есин 2000: 79-80].

В отличие от портрета и пейзажа, детали «вещного» мира стали использоваться для целей психологического образа гораздо позже: в русской литературе, в частности, только к концу XIX века. Так, А. П. Чехов «обращает преимущественное внимание на те впечатления, которые его герои получают от окружающей их среды, от бытовой обстановки их собственной и чужой жизни, и изображает эти впечатления как симптомы тех

изменений, которые происходят в сознании героев» [Есин 2000: 79-80]. В качестве примера можно привести фрагмент из произведения «Три года»: *«Дома он увидел на стуле зонтик, забытый Юлией Сергеевной, схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старую резинкой; ручка была из простой белой кости, дешевая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем».*

Другим приёмом психологизма является описание окружающей героев обстановки. В романе И.А. Гончарова «Обломов» описание квартиры словно отражает внутреннее состояние героя: *«Комната, где лежал Илья Ильич, с первого взгляда казалась прекрасно убранною. Там стояло бюро красного дерева, два дивана, обитые шелковою материею, красивые ширмы с вышитыми небывалыми в природе птицами и плодами. Были там шелковые занавесы, ковры, несколько картин, бронза, фарфор и множество красивых мелочей < ... > если осмотреть там все повнимательнее, поражал господствующею в нем запущенностью и небрежностью. По стенам, около картин, лепилась в виде фестонов паутина, напитанная пылью; зеркала, вместо того чтоб отражать предметы, могли бы служить скорее скрижалями для записывания на них по пыли каких-нибудь заметок на память. Ковры были в пятнах. На диване лежало забытое полотенце; на столе редкое утро не стояла не убранная от вчерашнего ужина тарелка с солонкой и с обглоданной косточкой да не валялись хлебные крошки»* [Есин 2000: 79-80]. Весь интерьер, как и сам Илья Ильич мягкий, сонный, убранный лишь для вида, с чертами лени и безразличия.

Внутренняя психологическая точка зрения предполагает, что субъект и объект психологического наблюдения сливаются, что имеет соответствие структуре повествования от первого лица. Приёмы, которые характерны для этой позиции: исповедь, записи в дневнике, внутренний монолог (без следов присутствия рассказчика), «поток сознания».

Особая повествовательная форма, часто используемая писателями-психологами девятнадцатого и двадцатого веков, – это несобственно-прямая внутренняя речь. Это такая речь, которая формально принадлежит рассказчику (повествователю), но несёт отпечаток стилистических и психологических черт речи героя. Особо интересные формы несобственно-прямой внутренней речи можно найти в работах Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова.

Так, в романе Достоевского «Преступление и наказание» мы видим такую систему: *«И вдруг Раскольникову ясно припомнилась вся сцена третьего дня под воротами; он сообразил, что, кроме дворников, там стояло тогда еще несколько человек. <...> Всего ужаснее было подумать, что он действительно чуть не погиб, чуть не погубил себя из-за такого ничтожного обстоятельства. Стало быть, кроме найма квартиры и разговоров о крови, этот человек ничего не может рассказать. Стало быть, и у Порфирия тоже нет ничего, ничего, кроме этого бреда, никаких фактов, кроме психологии, которая о двух концах, ничего положительного. Стало быть, если не явится никаких больше фактов (а они не должны уже более являться, не должны, не должны!), то... то, что же могут с ним сделать? Чем же могут его обличить окончательно, хоть и арестуют?»*. Форма неправильной прямой внутренней речи способна не только разукрасить повествование, но и может сделать его более напряжённым и насыщенным психологически: вся речевая ткань произведения оказывается «пропитанной» внутренним словом героя [Есин 2000: 79-80].

Прием «потока сознания» традиционно воспринимается как доведенная до своего предела форма внутреннего монолога. Такое понимание связано с представлением о сознании как реке со множеством течений (мыслей, ассоциаций, ощущений, образов памяти), синхронно сосуществующих (в трактовке У. Джеймса) [Золотухина: 2009, 45]. Этот прием создает иллюзию абсолютно хаотичного, неупорядоченного движения мыслей и переживаний. Одним из первых этот прием открыл Л.Н. Толстой, пользовавшийся им в

основном для воспроизведения особых состояний сознания – полусна, полубреда, особой экзальтированности и т. п. [Есин 2000: 79-80].

В работах различных писателей XX в. (многие из них сами пришли к этому приёму) приём потока сознания стал основной, а порой и единственной формой психологического изображения. В этом отношении в пример можно привести рассказ В.М. Гаршина «Четыре дня», в котором поток сознания стал доминирующим элементом повествования.

А. Б. Есин отмечает, что частое использование потока сознания было выражением общей гипертрофии психологизма в творчестве многих писателей XX в. (М. Пруст, В. Вулф, ранний У. Фолкнер, впоследствии Н. Саррот, Ф. Мориак, в отечественной литературе – Ф. Гладков, И. Эренбург, отчасти А. Фадеев, ранний Л. Леонов и другие).

В литературе «поток сознания» использовался как отдельный реалистический прием, как «метод изображения жизни, претендующий на универсальность» [Золотухина 2009: 45]. Он функционирует в системе неопсихологизма XX в. (Д. Джойс, В. Вулф, Н. Саррот).

Хаотическая природа восприятия жизни заставляет обратить внимание на инстинктивную, иррациональную сторону человеческой сущности, а её художественное осмысление радикально меняет архитектонику и стиль произведений. Конденсация переживаний приводит к внутренним монологам, «потоку сознания» (М. Пруст, Д. Джойс), из которых без голоса всезнающего писателя формируются композиционные блоки романа (В. Фолкнер, Х. Белль).

С тенденцией недоверия к авторитарности автора, его аналитического способа психологической репрезентации связан переход литературы к XIX – XX в. к субъективизации, в режим подтекстового структурирования. Психологический подтекст – диалог автора и читателя, когда реципиент сам должен развернуть анализ, исходя из авторских намеков в тексте. «Лирический принцип типизации» (термин А.Н. Андреева) обуславливает включение в систему психологического письма средств эмоционального

интонирования. Ритм, поэтические фигуры (умолчание, повтор, градация) и синтаксические (повторы слов, союзов, конструкций) создают эмоциональный фон произведения. Значимость приобретает «синестезия» (фиксация цвета, звука, запаха, вкуса и др.).

Выведение информации в подтекст в случаях особого психологического напряжения было присуще И.С. Тургеневу, А.П. Чехову, однако в литературе XX в. этот прием получает большую разработку и вес в системе психологизма (Э. Хемингуэй, В. Вулф, В.В. Набоков) [Золотухина 2009: 43-48].

Таким образом, психологизм ставит своей задачей отразить внутренний мир персонажей, дать анализ их душевного состояния в разных формах: внешней (мимика, жесты, манера говорения и сама речь, паузы, намеки) и внутренней (монолог, диалог с подтекстом, исповедь, несобственно-прямая речь, сон).

1.2. Традиции психологизма в русской литературе XIX века

Ни для кого не секрет, что литература всегда стремилась показать внутреннее состояние человека, его чувства, переживания, размышления, эмоциональные реакции на различные общественные явления, зафиксировать определённое мировоззрение, мироотношение своих создателей как представителей конкретных исторических поколений и исторических эпох. В таком смысле все художественные системы в разной степени психологичны.

В тот же момент появление психологического, то есть непосредственно направленного на раскрытие психологии личности, изображения главенствующего принципа художественного освоения объективной реальности, свидетельствовало не только об осложнении социальных и межличностных отношений, которые требовали для их познания соответствующих приёмов и методов, а также о готовности литературы к такому познанию, достаточном развитии её потенциала. И лишь в XIX веке,

когда индивидуальная, духовно самоценная и внутренне саморазвивающаяся личность с её сложными, противоречивыми отношениями с окружающей действительностью выходит на передний план, когда различные приёмы психологического изображения «сложились в систему» – только в тот момент в русской литературе действительно проявился качественный процесс, который привел к появлению русского психологического романа.

Только в творчестве Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Фета, Толстого, Достоевского коренная черта литературы – психологичность – стала сознательным эстетическим принципом, который можно назвать категорией психологизма. Он направлен на моделирование динамики психической жизни человека, психических состояний как процессов в его душе и сознании, действующих в восприятии художника как своего рода самоценность.

Имея в роли субъекта и объекта самосознание индивида и сознание им другого (объективного бытия, времени) психологизм позволяет найти способ, канал для соединения истинной, чуть ли не непостижимой действительности внутреннего мира души и «существующей действительности». Совершение этого «трансцензуса», как пишет Г.Д. Гачев, этого «прорыва в объективный мир» при «сохранении высоты, чистоты и точки зрения идеала, полностью открываемого ...лишь в субъективном внутреннем мире» и было важнейшей задачей психологизма в русской литературе XIX века [Гачев 1968: 104]. Следовательно, психологизм затрагивает не только сферу художественного метода, форму и стиль художественного произведения, но и характеризует специфику мировоззрения, мировосприятия художника, особенности его идеологических и эстетических установок. В тот же момент, будучи конкретным идейно-художественным качеством литературного произведения, сформировавшимся в роли его структурной доминанты только на определенном этапе развития литературы, психологизм присущ лишь некоторой разновидности художественных систем, которые представляют

собой практическое воплощение психологического способа видения и художественного осмысления действительности. Определённую совокупность средств и приёмов последнего вполне правомерно охватить категорией психологический анализ.

Формирование психологизма как качественно нового явления в русской литературе XIX века происходило, среди прочего, на основе инновационного использования писателями природных резервов слова, в частности его изначальной диалогичности.

М.М. Бахтин говорит об этом так: «слово, с одной стороны, «рождается в диалоге, как его живая реплика, формируется в диалогическом взаимодействии с чужим словом в предмете», и, с другой, оно «направлено на ответ и не может избежать глубокого влияния предвосхищаемого ответного слова». При этом «разноречивая среда чужих слов дана говорящему не в предмете, а в душе слушателя, как его апперцептивный фон, чреватый ответами и возражениями». Поэтому говорящий и «стремится ориентировать своё слово со своим определяющим его кругозором в чужом кругозоре понимающего и вступает в диалогические отношения с моментами этого кругозора» [Бахтин 2011: 33].

В XIX веке, особенно во второй его половине, начинается качественно новый этап в развитии психологизма, связанный с широким распространением реалистического метода. Реализм стремится к освоению объективной реальности в её типичных свойствах, в связи с чем интерес к корням изображаемых явлений и попытка установления причинно-следственных связей между ними выходят в произведении на первый план. Всё это привело к усилению психологического изображения в художественном произведении, к подробностям, детализации и точности в определении психологических процессов и состояний. «Возникновение психологического реализма в процессе переосмысления эпохальных типов, генетически связанных с излюбленными героями романтической литературы, приводило к совмещению в центральных образах реалистических романов

психологической характеристики с анализом идеологической системы, которая представала как важнейший элемент изображения человека» [Лотман 1974].

Реализм изображает человека как личность, основываясь не только на жизненных обстоятельствах, но и на отношениях с людьми, психологических и моральных установках. В реалистических произведениях характер проявляется со всех сторон, демонстрируется его реальная глубина и богатство.

В XIX веке усилился ряд тенденций, которые положительно повлияли на развитие психологизма. Ценность человеческой личности возрастает и повышается мера её идеологической и моральной ответственности; в силу расширения числа отношений, в которые вступает человек, исторически развивающийся тип личности становится более сложным. Из-за развития и усложнения мышления расширяется мировоззрение личности и обогащается духовная культура человека.

В русской классической литературе второй половины XIX века развитие психологизма достигает своего пика. Беспрецедентный расцвет психологизма связан, прежде всего, с резким увеличением интереса к проблематике идеологии и морали, с её остротой и напряжённостью. Именно русская литература XIX века с особой остротой обнажала проблемы идейно-нравственной сущности человека, моральной ответственности личности в целом. Все эти процессы стимулируют развитие психологизма.

Герои русской литературы, по мнению А.Б. Есина, «в своих философско-этических поисках руководствуются высокими идеалами добра и справедливости, гармонии личного и общего. Они ищут не удобную позицию в мире, а высшую, безусловную нравственную правду, не допускающую компромиссов» [Есин 1988: 29]. Это первая причина усиления психологического начала в произведениях. Но психологизм оказывается незаменимой формой изображения действительности и в обратной ситуации: забвение нравственных идеалов ведет к деградации личности. Нравственный

крах, распад личности передается через глубокое воспроизведение чувств и переживаний героев. Есин делает вывод о том, что психологизм – «форма гуманизма, форма утверждения высоких идейных и нравственных норм» [Есин 1988: 29].

В русской классической литературе второй половины XIX века наиболее ярко психологизм выражен в работах Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. В восприятии каждого из авторов психологизм принимает разные формы и приобретает новые черты.

Л.Н. Толстой придавал особое значение нравственности и самосовершенствованию, а потому идеологические и нравственные искания героев становятся ядром проблематики произведений. Его герои – личности развивающиеся, изменяющиеся под влиянием впечатлений и переживаний. Л.Н. Толстой использует различные психологические приёмы, чтобы обеспечить наибольшую убедительности эволюции характеров. Писатель никогда не изображает внутренний мир героя просто так: в любом эмоциональном движении и переживании писателю важен моральный смысл. Особенности подхода Толстого к человеку обусловили принципы психологизма в его романах.

Самым важным приёмом психологизма в произведениях Л.Н. Толстого является диалектика души. Этот термин ввёл Чернышевский, дав ему такую трактовку: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других, как чувство, непосредственно вытекающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается все дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем» [Чернышевский 1939: 107]. Диалектика души позволила визуально и художественно убедительно проследить во всех

деталях процесс морального самосовершенствования человека, показала истину, найденную им в результате внутренней работы над собой. Диалектика души требовала самого полного и подробного изображения всех нюансов духовной жизни человека, для чего Л.Н. Толстой приходит к такой форме повествовательно-композиционного изображения, как поток сознания. Этот приём являет собой внутренний монолог, который доведен до своего логического завершения и создаёт иллюзию абсолютно хаотичного, неупорядоченного движения мыслей и переживаний.

Еще одна особенность психологизма Л.Н. Толстого – это своеобразное понимание внешней детали: внешняя, иногда даже случайная деталь в ключевые моменты становится элементом внутреннего мира героя. Подобная «деталь-впечатление» становится последним пунктом, при помощи которого герой осознаёт своё психологическое состояние (например, «высокое, бесконечное небо» над Аустерлицем для князя Андрея).

В произведениях Л.Н. Толстого при психологическом анализе особенно примечательна организация художественного времени. Для произведений писателя характерно расхождение между временем, в котором действительно происходит данное событие, и временем рассказа о нём. Длительность повествования о пережитом состоянии не зависит от продолжительности самого переживания. Такая организация художественного времени позволяет автору донести до читателя всё богатство душевного мира героев, подробно объяснить психологические процессы и состояния.

Другой писатель, в работе которого психологизм достиг огромных высот, – Ф.М. Достоевский. Достоевского не интересовала абстрактная философская истина, больший интерес у него вызывала та идеологическая и нравственная истина, которая была лично испытана и выстрадана героем; истина, полученная им путём тяжких проб и ошибок, заблуждений, сомнений, прозрений. Однако если персонажи Толстого в значительной степени погружены в конкретную повседневную жизнь, то герои

Достоевского последовательны и целенаправленны в своих желаниях разрешить «проклятые вопросы», мучившие их.

«Идея» полностью поглощает героев Достоевского. В научной литературе о писателе для характеристики подобных персонажей появилось собственное определение – герой-идеолог. Есин даёт определение этому понятию, это значит «идея», концепция мира составляет сущность характера, вне ее героя невозможно представить. Человек определяется тем, как он понимает мир и себя в мире, и вся система изобразительных средств подчинена раскрытию «идеи» персонажа и показу ее динамики [Есин: 1988, 147].

В отличие от Толстого Достоевский воспроизводит не столько «поступательное движение» внутреннего мира, сколько постоянные психологические колебания от одной крайности к другой, «маятниковые» движения сознания и подсознания между двумя пропастями. Достоевскому в своих произведениях удалось изобразить не только сосуществование и борьбу в душе героя противоположных мыслей, ощущений и желаний, но и их странный, парадоксальный переход друг к другу.

Подводя итоги можно сказать, что психологизм – это особый приём, форма, позволяющая правдиво и живо изобразить душевные движения. Существуют три основные формы психологического изображения: прямая, косвенная и суммарно-обозначающая. Психологизм имеет собственную внутреннюю структуру, то есть складывается из приемов и способов изображения, наиболее распространенными из которых являются внутренний монолог и психологическое авторское повествование. Помимо них встречается использование снов и видений, героев-двойников и приема умолчания. Небывалый расцвет психологизма во второй половине XIX века связан с резким возрастанием интереса к идейно-нравственной проблематике. Наиболее ярко психологизм проявляется в творчестве Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Заслугой Л.Н. Толстого было то, что он последовательно

распространил психологический анализ на динамику душевной жизни, художественно освоил диалектику души. Главные черты уникального психологического стиля Достоевского – предельная сосредоточенность на сложнейших, глубинных пластах внутреннего мира человека, умение захватить читателя изображением напряженных душевных состояний, художественное освоение «двух бездн» в душе человека.

Глава 2. Формы психологического анализа в рассказах В.М. Гаршина

Гаршин Всеволод Михайлович (1855 – 1888) – известный русский писатель, публицист, критик. Рассказы Гаршина затрагивают острые социальные проблемы. Творчество Всеволода Михайловича в большей степени отличается гуманистической направленностью, уделяется пристальное внимание реалистическим принципам, философии. В.М. Гаршин писал во многих жанрах, однако особенное место занимают рассказы и новеллы («Четыре дня», «Красный цветок», «Трус» и др.).

2.1. Психологическая функция «крупного плана»

Такое понятие как «крупный план» используется авторитетными учёными достаточно широко, хоть и по сей день не имеет чёткого определения. Ю.М. Лотман говорит об этом явлении так: «...крупный и мелкий план существуют не только в кино. Он отчетливо ощущается в

литературном повествовании, когда одинаковое место или внимание уделяется явлениям разной количественной характеристики. Так, например, если следующие друг за другом сегменты текста заполняются содержанием, резко отличным в количественном отношении: разным количеством персонажей, целым и частями, описанием предметов большой и малой величины; если в каком-либо романе в одной главе описываются события дня, а в другой — десятки лет, то мы также говорим о разнице планов» [Лотман 1998: 245].

В работе Эткинда «Внутренний человек» и внешняя речь» понятие «крупного плана» выводится в заглавие части, которая посвящена творчеству Всеволода Гаршина. Он определяет это понятие как форму изображения: «Крупный план – это и увиденное, и услышанное, и почувствованное, и даже промелькнувшее в сознании» [Эткинд 1999: 346].

Гаршин в рассказе «Четыре дня» позволяет читателю проникнуть во внутренний мир героя, автор буквально передаёт его эмоции и ощущения сквозь призму сознания. В подробностях детализированное описание окружения забытого на поле боя солдата заставляет увидеть картину собственными глазами, а самоанализ героя даёт возможность погрузиться в сферу его чувств. Солдат пребывает в тяжёлом состоянии, как физическом, так и душевном: он сильно ранен, а также его терзают чувства безысходности положения и осознание того, что ему вряд ли удастся спастись. Однако, несмотря на ситуацию, герой не утрачивает веру и продолжает бороться за свою жизнь, и эта воля сдерживает его от желания покончить жизнь самоубийством.

Читатель постоянно фокусирует своё внимание на отдельных моментах, детально описывающих визуальное восприятие героя:

«...Однако становится жарко. Солнце жжёт. Я открываю глаза, вижу те же кусты, то же небо, только при дневном освещении. А вот и мой сосед. Да, это - турок, труп. Какой огромный! Я узнаю его, это тот

самый... Передо мной лежит убитый мной человек. За что я его убил?...» [Гаршин 1934: 50].

Такая последовательная фиксация внимания читателя на отдельных моментах даёт возможность взглянуть на мир глазами героя.

При наблюдении за крупным планом в рассказе «Четыре дня» можно сказать о том, что здесь «крупный план» имеет объём и максимально увеличен за счёт приёма самоанализа, а также сужения временной протяжённости (четыре дня) и пространственной (поле боя). В рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова» преобладает такая форма повествования как воспоминание, а потому «крупный план» здесь изображён иным образом. В рассказе демонстрируются чувства и переживания окружающих людей, а не только эмоциональное состояние героя, а потому пространство описываемых событий значительно расширяется. Мироощущение рядового Иванова более рационально, имеется некоторая оценка происходящих событий. Однако в этом произведении есть моменты, в которых сознание героя частично отключается, и именно здесь можно увидеть «крупный план»:

«...Передо мной двигалась чья-то серая спина с навьюченным на нее бурым телячьим ранцем, побрякивавшим железным котелком и ружьем на плече; с боков и сзади тоже шли такие же серые фигуры. Первые дни я не мог отличить их друг от друга...» [Гаршин 1934: 191].

В этот момент герой уже не является повествователем, он становится участником событий. Теперь он может перенестись назад во времени и вспомнить своё восприятие мира, ощущения, а также сторону той жизни – то есть дать описание окружающих его людей, детально передать предметный мир, однако при этом дать характеристику своего отношения к нему. Нужно сказать, что описание героем спины идущего впереди делается бессознательно, автоматически. Это указывает на то, что он действительно не умел различать людей, которые находились рядом с ним, а в память врезались особо крупные детали: ранец, котелок и ружьё.

Герой пытается восстановить ряд событий и передать не только общий взгляд на происходящее как можно более подробно, но понять свои собственные ощущения. Он мысленно отправляется в тот момент и переживает поход снова. Герой хочет донести до читателя истинную «жестокость войны, уничтожающей человеческое в человеке».

«...Солнце <...> невыносимо пекло головы <...>; ноги чувствовали сквозь подошву раскаленный щебень шоссе. Люди задыхались <...>, колодцы были редки, и в большей части их было так мало воды, что голова нашей колонны <...> вычерпывала всю воду, и нам, после страшной давки и толкотни у колодцев, доставалась только глинистая жидкость, скорее грязь, чем вода. Когда не хватало и ее, люди падали» [Гаршин 1934: 200].

Герой даёт детальный анализ собственному восприятию военной жизни. Исходя из этого мы можем сказать о психологической эмпирике: осознание физиологического состояния сливается с попыткой погружения во внутренний мир героя. Это новый уровень мировосприятия, способ пояснить происходящее вокруг с минимальным анализом или самоанализом, которых сложно избежать при такой повествовательной форме, как воспоминание.

Однако, чтобы восстановить внутренние переживания, герою нужно отключиться, абстрагироваться, передать чувства и эмоции. В этот момент и начинает работать категория сиюминутности.

«Крупный план» может быть представлен и в портретных характеристиках персонажа. Такое случается редко, и не каждое описание можно назвать «крупным планом», однако подобный пример можно обнаружить в рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова»:

«Венцель встал и весьма любезно поклонился. Это был сухощавый, небольшого роста молодой человек, бледный и нервный.

«Какие у него беспокойные глаза и какие тонкие губы!» - пришло мне тогда в голову» [Гаршин 1934: 194].

С первого взгляда это может показаться обычной портретной характеристикой, но мы видим оценку Венцеля героем. Внимание читателя

переводится на лицо, ведь лицо сродни зеркалу, сквозь которое мы можем увидеть переживания и эмоции человека, отметить его отношение к сложившейся ситуации, именно лицо главным образом способно выдать внутреннее состояние человека.

Нужно также взглянуть на те эпизоды, в которых «крупный план» выливается в пространные комментарии. Они связаны логическим рядом воспоминаний, плавно перетекают друг в друга, а потому разделять их никак нельзя:

«...Лежишь на земле, положив ранец под голову <...>. Грезы мешаются с действительностью <...>, в полубессознательной дремоте все кажется, что вот-вот проснешься, очнешься дома <...>, и исчезнет эта степь, эта голая земля, с колючками вместо травы, это безжалостное солнце и сухой ветер, эта тысяча странно одетых в белые запыленные рубахи людей <...>. Все это так похоже на тяжелый, странный сон...» [Гаршин 1934: 205].

Когда герой восстанавливает подробности тех моментов своей жизни, он сначала даёт описание крупными деталями окружающей действительности и своего собственного состояния, и только потом подробно раскрывает свои мысли и чувства при помощи отступлений, что также добавляет некоторый элемент мемуарности.

Подводя итоги по рассказу «Из воспоминаний рядового Иванова» можно сказать, что здесь «крупный план» дан в виде развёрнутых описаний с комментариями оценочного и аналитического характера.

Также «крупный план» мы обнаруживаем в этюде Гаршина «Смерть» в портрете умирающего Е.Ф.: *«Он лежал на постели; его густые волосы падали на липкий, зеленоватый лоб, покрытый каплями пота. Тело исхудало страшно, на ребрах осталась одна кожа; на ногах и спине были пролежни. <...> Я сидел в углу комнаты и смотрел на сцену с лихорадочным нетерпением. Как ни любил я моего Е.Ф., как ни был привязан к нему, но,*

зная, что через четверть часа он умрет, я уже не жалел о нем» [Гаршин 1934: 43].

Мы видим описание внутреннего восприятия ситуации рассказчиком, подробный анализ его ощущений сразу же после детального описания внешности больного. Здесь герой видит смерть впервые в жизни, и, вероятно, потому он оглядывает Е.Ф. без жалости или сочувствия.

«Крупный план» также используется писателем в рассказе «Трус». Мы можем его отметить при описании обработки ран умирающего:

«...мы раздели его, сняли повязки и принялись за работу над огромной истерзанной грудью. И когда я направлял струю воды на обнаженные кровавые места, на показавшуюся и блестящую, как перламутр, ключицу, на вену, проходившую через всю рану и лежащую чисто и свободно, точно это была не рана на живом человеке, а анатомический препарат, я думал о других ранах, гораздо более ужасных и качеством и подавляющем количеством и, сверх того, нанесенных не слепым, бессмысленным случаем, а сознательными действиями людей» [Гаршин 1934: 95].

Взгляду героя открывается воистину жуткая картина – умирающий товарищ, но даже при детальном изображении раны больного человека, герой не в состоянии забыть о войне и бессмысленно погибающих на ней людях. Переживания полностью накрыли сознание героя. Нужно сказать, что он описывает все свои действия и рану умирающего очень подробно, с анатомической точностью.

Из этюда «Смерть» и рассказа «Трус» мы видим, что «крупный план» можно встретить в описании умирающих людей: в таких случаях это не просто детальное описание ран, внешности персонажей, это в большей степени подробное изображение внутреннего мира главных героев, находящихся рядом. Наличие «крупного плана» в этих отрывках доказывает именно описание их мыслей и чувств.

В рассказе «Сигнал» «крупный план» вынесен в финал произведения. Семен делает попытку остановить пассажирский поезд, который может сойти

с рельсов. В этот момент он не думает о себе, действует совершенно бессознательно:

«Ударил себя ножом в левую руку повыше локтя; брызнула кровь, полила горячей струей; намочил он в ней свой платок, расправил, растянул, навязал на палку и выставил свой красный флаг. <.. .>

А кровь все льет и льет; прижимает рану к боку, хочет зажать ее, но не унимается кровь; видно, глубоко порезал он руку. Закружилось у него в голове, в глазах черные мухи залетали; потом и совсем потемнело; в ушах звон колокольный. Не видит он поезда и не слышит шума; одна мысль в голове: «Не устою, упаду, уроню флаг; пройдет поезд через меня... помоги, господи, пошли смену...» [Гаршин 1934: 331].

Гаршин подробно описывает каждое движение Семёна, делает акценты на его ощущениях, хотя само действие длится буквально несколько секунд. Герой уже почти теряет сознание, но при этом в его голове вертятся мысли лишь о спасении невинных людей. В центре повествования ставится именно внутреннее состояние героя. На такой подвиг, на жертву его подвигли собственные переживания.

На финал произведения «крупный план» вынесен и в повести «Надежда Николаевна». Здесь главный герой, Лопатин, в целях самообороны должен защитить свою жизнь и жизнь своей любимой женщины от Бессонова:

«Я увидел, как он переложил ключ в левую руку, а правую – опустил в карман. Когда он вынул ее, в ней блестел предмет, которому я тогда не успел дать названия. Но вид этого предмета ужаснул меня. Не помня себя, я схватил стоявшее в углу копьё, и когда он направил револьвер на Надежду Николаевну, я с диким воплем кинулся на него. Все покатило куда-то со страшным грохотом...» [Гаршин 1934: 312].

Каждое действие Бессонова изображено «крупным планом». Движение и здесь продолжается каких-то несколько секунд. Но в данном рассказе важна стремительная реакция героя. Герой пребывает в состоянии аффекта,

не осознаёт происходящего, а потому действует бессознательно. Он берёт копьё, чтобы противостоять насилию.

Необходимо отметить то, что «крупный план» часто представляет описание действий героев, которые они совершают в бессознательном состоянии («Сигнал», «Надежда Николаевна»). Важно учесть и короткий временной отрезок (несколько секунд), в течение которого совершаются действия.

Подводя итоги, можно сказать, что «крупный план» в рассказах Гаршина представлен:

а) в виде развернутых описаний с комментариями оценочного и аналитического характера («Из воспоминаний рядового Иванова»);

б) при описании умирающих людей, при этом обращается внимание читателя на внутренний мир, психологическое состояние героя, находящегося рядом («Смерть», «Трус»);

в) в виде перечисления действий героев, совершающих их в тот момент, когда сознание отключено («Сигнал», «Надежда Николаевна»).

Эта традиция изображения близка Л.Н. Толстому, но яркостью производимого на читателя впечатления, натуралистическим изображением происходящего рассказы Гаршина близки рассказам Чехова 80-90 гг.

2.2. Психологическая функция портрета, пейзажа, обстановки

Одним из важнейших средств изображения внутреннего мира героя в рассказах Гаршина является портрет. И.А. Книгин пишет так: «Портрет – описание или создание впечатления от внешнего облика персонажа литературного произведения, в первую очередь, мельчайших деталей лица, одежды, манеры держаться» [Книгин 2006: 160].

В произведениях Гаршина нельзя найти детальных, развёрнутых описаний внешности героев. Он, подобно Чехову. Не акцентирует внимание на деталях. В.Н. Архангельский говорит об этом так: «Вместо портрета,

отдельная поза: поза умирания, безумия или отвергнутой любви. Гаршин набрасывает отдельные штрихи то костюма, то отдельных частей лица...» [Архангельский: 1929, 88-89]. Исследователь достаточно точно отметил стиль писателя, который не старается дать в своих произведениях обстоятельных внешних описаний при первом появлении героя.

В статье «Гаршин-Гамлет» С.С. Розанов говорит: «...Гаршину, дорого было именно лицо человеческое, живое, отражающее всем богатством оттенков. Дорога была ему личность человеческая...» [Розанов 1913: 7]. Можно сказать, что только лицо, именно лицо, является для Гаршина объектом пристального внимания.

«Красный цветок»: *«Доктор пристально смотрел ему в глаза. Его красивое холеное лицо с превосходно расчесанной золотистой бородой и спокойными голубыми глазами, смотревшими сквозь золотые очки, было неподвижно и непроницаемо. Он наблюдал»* [Гаршин 1934: 237].

«Четыре дня»: *«Да, он был ужасен. Его волосы начали выпадать. , Его кожа черная от природы, побледнела и пожелтела; раздутое лицо натянуло ее до того, что она лопнула за ухом. Там копошились черви...»* [Гаршин 1934: 54].

В центре портретных характеристик героев Гаршина находятся, прежде всего, подробные описания лица. Эмоциональное состояние персонажей (живых) в настоящий момент передаётся через выражение на лицах.

Так, внешнее описание героя даётся в рассказе «Трус»: *«Тут я взглянул на больного <...> и увидел перемену в его лице. <...> Его губы дрожали, щеки разгорелись, все лицо точно осветило солнцем...»* [Гаршин 1934: 88]. Когда становится ясно, что Кузьма умирает, его любимая, Марья Петровна, признаётся, что у неё разорвётся сердце, если его не станет. У девушки появляется огромное чувство вины за то, что не оценила тёплые чувства героя ранее. И сейчас она ухаживает за умирающим на её глазах Кузьмой.

Описание портрета героя ярко демонстрирует изменения его настроения после признания героини («губы дрожали, щёки разгорелись»).

При описании портретных характеристик живых и мёртвых людей, Гаршин ёмко указывает на особо выдающиеся, характерные черты. Нужно сказать, что писатель часто акцентирует внимание на взгляде, так как именно в глазах героев можно увидеть боль, ужас и страдания.

«Надежда Николаевна»: *«...Бессонов взглянул на меня изумленными и даже, как мне показалось, испуганными глазами»* [Гаршин 1934: 275].

«Трус»: *«...Марья Петровна сидела в углу комнаты, опустив руки на колени, и молча смотрела на меня отчаянными глазами»* [Гаршин 1934: 87].

В каждом приведённом примере можно увидеть описание глаз, которые отображают эмоциональное состояние героев. Данные портретные характеристики отчётливо передают эмоции, настроение героев. Ужас, боль, испуг, отчаяние – широкий спектр чувств отображает внутренний мир персонажей.

В описаниях портретов писатель, можно сказать, делает эскизы внешних черт, сквозь которые передаёт эмоции, которые сейчас испытывают герои. Подобные характеристики выполняют психологическую функцию портрета: внутреннее состояние героев находит отражение в лицах.

В рассказе «Красный цветок» можно увидеть ещё одно описание лица и глаз, однако здесь мы встречаем уже умершего персонажа: *«Утром его нашли мертвым. Лицо его было спокойно и светло; истощенные черты с тонкими губами и глубоко впавшими закрытыми глазами выражали какое-то горделивое счастье»* [Гаршин 1934: 247]. Повествователь показывает теперь уже другие эмоции (счастье, умиротворение). Несмотря на довольно трагический исход, Гаршин рисует в данном произведении картину абсолютного спокойствия, ведь герой, наконец, освободился от навязчивой идеи Вселенского зла, так как сумел сорвать последний цветок мака. Теперь его миссия на земле выполнена.

В рассказе «Денщик и офицер» перед нами предстаёт детальное описание внешних черт героя: *«Перед присутствием по воинской повинности стоял низенький человек, с несоразмерно большим животом, унаследованным от десятков поколений предков, не евших чистого хлеба, с длинными, вялыми руками, снабженными огромными черными и заскорузлыми кистями. Его длинное неуклюжее туловище поддерживали очень короткие кривые ноги, а всю фигуру венчала голова... Что это была за голова! Личные кости были развиты совершенно в ущерб черепу; лоб узок и низок, глаза, без бровей и ресниц, едва прорезывались; на огромном плоском лице сиротливо сидел крошечный круглый нос, хотя и задранный вверх, но не только не придававший лицу выражения высокомерия, а напротив, делавший его еще более жалким; рот, в противность носу, был огромен и представлял собою бесформенную щель, вокруг которой, несмотря на двадцатилетний возраст Никиты, не сидело ни одного волоска»* [Гаршин 1934: 157].

Портретная характеристика Никита даёт читателю возможность увидеть полную непригодность героя к выполнению воинских обязанностей («низенький человек»; «длинные, вялые руки»; «короткие, кривые ноги» и т.д.). Подобный контраст прослеживается и в последующем повествовании о службе Никиты, ведь сделать из него солдата так и не получилось, сколько бы усилий унтер-офицер к этому не прикладывал: герой оказался не способен к обучению, он даже не был в состоянии запомнить и повторить четыре слова, которые давали определение знамени. Во внешности Никиты нет никаких черт, выражающих его эмоциональное состояние. Перед нами, скорее всего, социальная характеристика этого героя. Однако подобный портрет в рассказах писателя является исключением. Портретные характеристики в прозе Гаршина увеличивают эмоциональное воздействие автора на читателя, и способствуют выявлению внутренних движений души героев.

В художественной литературе существует огромное множество приёмов и средств описания природы. И.А. Книгин даёт такое определение пейзажу: «пейзаж (от фр. – ландшафт) – изображение природного окружения человека и образ любого незамкнутого пространства в словесно-художественном произведении, выражающее эстетическое отношение к воспроизводимому» [Книгин 2006: 150]. Однако, описаниям природы в рассказах Гаршина отведена малая роль. С.С. Розанов по этому поводу говорит, что у писателя «...показано равнодушие природы к страданиям людей. Природа безучастна, до какой-то тупой жестокости безучастна к тому, что творится в ее неоглядных просторах» [Розанов 1913: 15]. И правда, пейзаж у писателя, как и портрет, не отличается подробными описаниями, он дан скорее фоном.

Пейзаж у Гаршина достаточно сжат, природа не особенно отражает внутреннее состояние героя. Исключением является описание сада в рассказе «Красный цветок».

Здесь природа является своеобразной призмой, через которую душевная драма героя проглядывается наиболее резко и чётко. С одной стороны, пейзаж выявляет психологическое состояние больного, с другой, он сохраняет объективность изображения внешнего мира.

Также необходимо отметить, что образы природы у Гаршина обычно связаны с хронотопом произведения.

В рассказе «Четыре дня» мы можем встретить такие пейзажные зарисовки: *«Я лежу, кажется, на животе и вижу перед собой только маленький кусочек земли. Несколько травинок, муравей, ползущий с . одной из них вниз головой, какие-то кусочки сора от прошлогодней травы — вот и весь мир»; «Надо мною — клочок черно-синего неба, на котором горит большая звезда и несколько маленьких, вокруг что-то темное, высокое. Это — кусты. Я в кустах: меня не нашли»* [Гаршин 1934: 49].

Пейзаж полностью отражает эмоциональное состояние раненого солдата, забытого на поле боя. С каждой сценой нагнетание проявляется всё

более заметно. В самом начале герой даёт описание того, что видит (кусочек земли, муравья, небо, звезды, кусты), но до конца всю тяжесть своего положения он не осознаёт. Однако вскоре мы видим, что его всё больше охватывает паника: солдат считает дни, в которые никто не ищет его, у него уже нет воды и еды, а рядом лежит труп убитого им же турка. Описание природы здесь как раз противопоставляется внутренним переживаниям героя. Пейзаж никак не откликается на эмоции персонажа, а напротив – рассказчик словно отмечает то, что в мире и природе не произошло совершенно никаких изменений: та же земля, солнце, луна. А потому герой чувствует безысходность своего положения ещё более остро. Его сковывает страх из-за того, что его могут не найти свои или придут турки, которые начнут «сдирать кожу с раненых ног». В финале природа в некотором роде даже мешает солдату, так как он оказался в кустах, где его могут просто не заметить.

Как мы заметили, пейзаж у Гаршина имеет тесную связь с хронотопом рассказов, однако он занимает стойкое положение в поэтики психологизма как раз за счёт того, что во многих случаях является «зеркалом души» героя. Острый интерес писателя к внутренним переживаниям людей в значительной степени определил в его рассказах и образ окружающего мира. Можно отметить, что это короткие пейзажные зарисовки, которые плавно вливаются в душевные терзания героев и описываемые события, а потому осложняют рассказы новым психологическим звучанием. Такая позиция близка и чеховскому мироощущению и проявляется в целом ряде рассказов («Случай из практики», «Учитель словесности» и др.).

Психологическую функцию в художественном тексте может выполнять и окружающая обстановка. С.П. Белокурова так определяет понятие интерьер – «изображение в художественном произведении внутренней обстановки помещения (дома, усадьбы, комнаты героя и т.д.). Часто выступает как средство характеристики персонажа» [Белокурова 2006: 60]. Можно

отметить, что описание интерьера помещения часто помогает раскрытию душевных переживаний и дум героев.

В.Н. Топоров говорит, что «целое среды обитания комната, дом – образует третий круг, который обозначает границу между внутренним и внешним пространствами деятельности человека» [Топоров 1995: 62]. К первым двум кругам ученый относит одежду и вещи ближайшего окружения и первой необходимости (стол, стул, постель и т.д.). В.Н. Топоров говорит о ключевом значении вещи в передаче умонастроения и чувств персонажей.

В рассказе «Ночь» в мыслях главного героя всплывают воспоминания о детстве и доме: «Ночь» в памяти главного героя всплывает воспоминание о детстве, доме: *«Помнится ему маленький домик, спальня, в которой он спал против отца. Помнится красный ковер, висевший над отцовской постелью; каждый вечер, засыпая, он смотрел на этот ковер и находил в его причудливых узорах все новые фигуры: цветы, зверей, птиц, человеческие лица»* [Гаршин 1934: 152].

Герой больше не хочет думать о самоубийстве. Теперь Алексей Петрович погрузился в воспоминания о детстве. Мы можем проследить то, как память героя постепенно подводит его к выводу о том, что в жизни всё-таки было что-то светлое. Воспоминания из детства, интерьер помогают воссоздать общее настроение Алексея Петровича.

В рассказе «Трус» описание обстановки комнаты дано кратко, ёмко: *«Мертвая тишина была в комнате; только карманные часы, лежавшие на столике около постели, выстукивали свою негромкую песенку да слышалось тяжелое и редкое дыхание больного. Я смотрел на его лицо и не узнавал его»* [Гаршин 1934: 85].

Герой замечает в этой комнате только один предмет – часы. Их тиканье создаёт контраст с дыханием умирающего товарища. Стрелки часов словно отсчитывают последние дни жизни Кузьмы. Это помогает нам проследить внутреннее напряжение героя, который вынужден наблюдать данную картину.

Таким образом, обстановка выполняет важную психологическую функцию в рассказах «Ночь», «Надежда Николаевна», «Трус». При описании окружения Гаршин концентрирует внимание на каких-то отдельных вещах («Надежда Николаевна», «Трус»). В таких случаях можно сказать о сжатом описании интерьера. Исходя из этого, мы можем сделать вывод о том, что к этому способу психологического анализа писатель пришёл, ориентируясь на «тайную психологию» И.С. Тургенева, так как каждая вещь, которая появляется в интерьере, является некоторым «зеркалом души» героя.

Эта установка близка и Чехову с его акцентом на деталь, выполняющую функцию характеристики, загущённой до символа («У знакомых», «Случай из практики», «Дама с собачкой»).

Подводя итоги можно отметить, что в рассказах Гаршина «крупный план» проявляется в виде детальных описаний с комментариями оценочного и аналитического характера. Он выполняет важнейшую функцию, так как переводит внимание читателя на эмоциональное состояние героев, их внутренний мир.

Портрет, пейзаж и интерьер усиливают эмоциональное воздействие автора на читателя и помогают выявить внутренние душевные движения героев. Портрет у Гаршина – это, прежде всего, не описание внешности героев, а отображение чувств и эмоций, которые они переживают. Пейзажные зарисовки и обстановка выполняют психологическую функцию – отображают внутреннее состояние героев.

Глава 3. А.П. Чехов как продолжатель традиций русского психологизма

Антон Павлович Чехов (1860 – 1904) – русский писатель, прозаик, драматург. Творчество Чехова имело большое значение для литературы конца XIX века. Писатель умел увидеть большое в малом. Его произведения были обращены к настоящему времени, он показывал обычную жизнь, в

которой сокрыты глубинные процессы человеческого существования. Чехов желал видеть человека внутренне свободного и счастливого. Писатель в своём творчестве продолжает традиции писателей-классиков и одновременно прокладывает начало к искусству XX века.

Чехов и Гаршин близко знакомы не были. Когда Антон Павлович только начинал печатать свои первые произведения, Гаршин уже был достаточно известен в литературных кругах. Писатели имели возможность увидеться лишь один раз, в 1877 году у поэта Плещеева, однако тогда Всеволод Михайлович к молодому автору интереса не проявил. Хотя сам Чехов не раз предпринимал попытки завязать знакомство с Гаршиным, а в письме к Плещееву писал: «Из писателей последнего времени для меня имеют цену только Гаршин, Короленко, Щеглов и Маслов. Всё это хорошие и не узкие люди» [Письма Чехова 1996: 230]. Однако, даже среди названных авторов, предпочтение он отдавал творчеству Гаршина.

3.1. Новаторство А.П. Чехова в области психологизма

Антон Павлович Чехов по праву считают мастером короткого рассказа. Правильно говорят: «Краткость – сестра таланта». Все рассказы А.П. Чехова небольшие по объёму, но несмотря на это в них заложен глубокий философский смысл. Что есть жизнь? В чём её смысл? А что такое любовь? Истинное ли это чувство или просто фальшь?

В своих рассказах писатель сумел научиться передать человеческую жизнь, течение самого её потока. Маленький рассказ поднялся до высоты больших эпических жанров. Чехов сумел стать творцом нового вида литературы – короткого рассказа, который вобрал в себя и повесть, и роман. В письмах писателя можно найти выразительные изречения: «Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок. Краткость – сестра таланта», «Искусство писать – это искусство сокращать», «Берегись изысканного

языка. Язык должен быть прост и изящен» «Писать талантливо, то есть коротко», «Умею коротко говорить о длинных вещах» [Семанова 1954: 112].

Последняя формула с совершенной точностью выражает сущность необыкновенного мастерства, которого достиг Чехов. Он сумел добиться ёмкости, вместительности формы, небывалой доселе в литературе, он научился давать исчерпывающие характеристики людей несколькими штрихами, в особенности посредством сгущения типичности, своеобразия языка персонажей.

Чехов владел всеми тайнами гибкой и емкой, динамической речи, огромная энергия которой сказывалась у него буквально на каждой странице. Эта энергия нагляднее всего проявилась в его метких, как выстрел, сравнениях, которые за все эти восемьдесят лет так и не успели состариться, ибо и до сих пор поражают читателя неожиданной и свежей своей новизной. О каждом предмете, о каждом человеке писатель чувствовал, как сказать очень простое и в то же время новое слово, какого никто до этих пор не говорил. Главной чертой творчества Чехова, скахавшейся в его стиле раньше всего – это великая сила экспрессии, которой был обучловлен его непревзойдённый лаконизм. В русской литературе подобные обсуждения проблем общества было традиционно главной стороной произведений большого эпического жанра – романа («Отцы и дети», «Обломов», «Война и мир»). Чехов не создал романа, однако сумел стать одним из самых социальных русских писателей. Мы читаем его главы в виде «отдельных законченных рассказов». В форму небольшого «рассказа-повести» Чехов вкладывал объёмную социально-философскую и психологическую составляющую. С середины 90-х почти каждая такая короткая повесть писателя вызывала бурные обсуждения в печати.

Каждое произведение Чехова поднимало огромные пласты в обществе, хотя и было написано в малом жанре.

Писатель отказался от таких приёмов характеристики персонажей, при которых автор начинает действовать прежде героя, ознакамливая читателей с

его ранней биографией. Чехов раскрывает своих персонажей уже непосредственно в самом действии, в их поступках, мыслях и эмоциях, которые связаны с сюжетом рассказа. Писатель является одним из самых строгих мастеров объективной школы в литературе, которые изучают человека по его поведению. В прозе Чехова к этому времени выработалась повествовательная манера, называемая объективной. В его рассказах автор-повествователь прямо не выражает оценку своих героев или изображаемого вообще. Он скрывается, его мнение читатель может уловить только из сюжета, сопоставления действий и высказываний героев, всего произведения в целом. Из окружающей обстановки писатель демонстрирует только те вещи, которые может видеть герой в повседневной жизни. Те вещи, что он не может наблюдать, автор никак не изображает, но если всё-таки такие явления продемонстрированы, то о них говорится с оттенком предположения: «скорее всего», «видимо», «очевидно»; писатель не желает брать на себя ответственность и говорить об этом категорически, «от себя». Но нельзя сказать, что голос повествователя нейтрален, в нём хоть и не проявляются эмоции, однако чувства героев в полной мере насыщают его; в таких случаях используется несобственно-прямая речь, которая очень подходит для подобных целей.

Чехов прибегает к устойчивому методу, при котором минусы уравновешиваются плюсами. Писатель часто применяет его в десятках бесконечно разнообразных рассказов. Такое умение уравновешивать плюсы минусами особенно заметно в тех произведениях, где автор сталкивает вялых людей, отрицающих жизнь с боевыми, беспокойными и ищущими героями. В рассказах у Чехова подобные столкновения двух непримиримых врагов происходят крайне часто, и, наблюдая за схваткой противников, писатель никогда не высказывает своего отношения к той или иной персоне внятно и громко. Одной молодой беллетристке он советует: «Любите своих героев, но никогда не говорите об этом вслух» [Линков 1982: 88].

Большому количеству своих положительных героев в своих произведениях Чехов присваивал положительные черты, а отрицательным – положительные. Подобной системы он упрямо придерживался и изображал столкновения конфликтующих сторон, двух совершенно противоположных характеров.

У писателя был накоплен большой опыт в написании сенок, ведь их он писал по несколько десятков в год. Сценка полностью сосредоточена на явлениях внешне-предметного мира, а потому непосредственное изображение внутреннего отсутствует. Внутреннее изображалось исключительно через внешние его проявления. В самых ранних сценках Чехова можно найти приёмы психологического изображения, которые близки к общей традиции сценки: отсутствие прямого проникновения автора в сами душевные переживания персонажа и изображение их через фиксацию внешних признаков, через поведение, через диалог. Но это нельзя было считать заимствованием, это в большей степени принятие условий жанра: во всех этих случаях Чехов давал собственные оригинальные вариации. Большинство из них вообще были лишь спровоцированы условиями жанра, а не взяты из готового. В своих маленьких рассказах Чехов умел нарисовать целую гамму чувств героя, при этом не слова о них не говоря. В задачи юмористической сценки входило подчеркнуть, выделить жест, выражение лица, подметить в них смешное, необычное, редкое, могущее удивить. Пристальность юмориста, вглядыванье пародиста и сатирика вошли в плоть и кровь чеховского видения и психологического изображения. Отмечаются самые мелкие, как будто незначительные движения, жесты, выражающие чувство. Постепенно это развилось в необыкновенно изощренную технику «мимического» психологизма, был создан целый арсенал способов и приемов, могущих выражать уже не только сравнительно простые душевные движения. Закреплением опыта психологического изображения к середине 80-х годов было известное высказывание в письме к Ал. П. Чехову от 10 мая 1886 года: «В сфере психики тоже частности. [...] Лучше всего избегать

описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев» [Солженицын 1998: 37]. Сложные философско-психологические темы чеховских рассказов конца 80-х годов невозможно было решить прежними методами. Нужно было что-то другое. Но, решая в эти годы проблему психологизма, никак нельзя было обойти опыт величайшего современника – Льва Толстого. Толстой как философ, моралист занимал Чехова и прежде – Толстой-художник глубоко заинтересовал только теперь.

У героев Толстого нравственные искания, их мысли, душевные беспокойства всегда приводят к результату, к перерождению. У Чехова же нравственные искания героев, эмоциональная борьба в жизненном плане не приводят ни к чему – всё погрязает с непрерывным потоке бытия. Центральным так же является изображение внутреннего мира героя, близкое к толстовскому: писатель безжалостно раскрывает настоящие мотивы поступков, высказываний. Влияние Толстого не прошло бесследно, но у Чехова появились новые способы изображения внутреннего мира: он развил внутренний монолог, появилась такая форма, как «диалог в монологе», монолог, который имитирует неоформленную внутреннюю речь. Происходит обогащение психологизма самоанализом.

В 60-ые годы 19 века писатели запечатлели рядового члена крестьянской общины, жителя города, мастерового, приказчика. Общий поток литературы 70-х годов закрепил этот интерес. Но у Чехова были другие особенности, которые явились принципиально новыми. До писателя обыкновенного человека в основном изображали либо как открыто типического, либо без социальной концентрации черт, как одного из многих других. Однако ни одном из двух случаев изображение индивидуальности и неповторимости конкретного человека не было первостепенной задачей.

Художественное видение Чехова было направлено именно на индивидуальность героя, на всё её стороны – не только типические, но и

второстепенные, случайные: и то и другое было для писателя достойным воплощения.

Изобразить человека в кругу его мыслей и идей, показать особенные черты физического облика героя не было достаточным для Чехова. Подобной индивидуальности ему было мало. Писатель стремился зафиксировать особенности всякого человека во всех возможных эмоциональных состояниях, в которых он находится в настоящий момент, именно сейчас, и показать, что в таком виде их не встретить нигде, ни в ком и никогда. Индивидуальность сливается со всеми мелочами этой минуты этого человека, и внимательность чеховской индивидуализации, иногда кажется, дошла до предела в своем интересе к самым пустячным, ничтожным привычкам, жестам, движениям. Такие детали, как привычка героя мять манжеты или поглаживать себя по голове, не дают практически никакой характеристики, но создают особое мнение о нём – в противовес обобщённой характеристике, которая вынуждает разглядывать героев со стороны, как бы издалека. Всё это только усиливает важность каждого человека как личности со всем «частным», что в ней есть, а не как особого духовного феномена. Это именно та ценность, которая была осознана обществом уже гораздо позже. Герой у Чехова – это, прежде всего, индивидуальность.

Исключительность стиля рассказов Чехова также заметно проявляется в пейзаже. Писатель внедрил новый пейзаж, в котором ему удалось заместить подробное описание окружения какой-то одной, но более характерной и весомой деталью. Антон Павлович Чехов пояснил особенности своего описания пейзажа в письме к брату Александру: «Для описания лунной ночи достаточно того, чтобы на плотине блестело горлышко от разбитой бутылки и чернела тень от мельничного колеса». [Катаев 1979: 124]

Образы из рассказов писателя заметно проникли в нашу повседневность, а имена многих героев стали нарицательными. Порой бывает достаточно произнести «Пришибеев», «хамелеон», «душечка», «попрыгунья», «человек в футляре», чтобы стало понятно, о каких явлениях

социума идёт речь. Это и есть та самая сила типичности, которой Чехов владеет в совершенстве.

3.2. Приемы и способы изображения психологизма в рассказах Чехова

А. П. Чехов был смелым новатором в области психологизма. Его заслуга тем более велика, что он пришел в литературу после таких крупнейших, всемирно признанных знатоков человеческой души, как И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский.

Новаторство А. П. Чехова в области психологизма во многом обусловлено выбором особого героя для изображения, а также своеобразным подходом писателя к этому герою. В отличие от большинства своих предшественников, А. П. Чехов сосредоточил внимание на идейно-нравственном состоянии и внутреннем развитии обыкновенных людей, а не исключительных личностей. В первую очередь его интересует духовное, нравственное развитие такого человека, который в силу тех или иных причин весь погружен в поток повседневной материальной жизни, для которого обращение с обиходными предметами и вещами привычнее, чем операции с абстрактно-философскими понятиями и категориями. А. П. Чехов художественно исследовал, осмыслил внутреннее нравственное движение так называемого обыденного сознания.

А. Белый отмечал, что чеховские герои «очерчены внешними штрихами. Они ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них. Они говорят как заключенные в тюрьму, а мы узнаем о них что-то такое, чего они сами в себе не замечают. В мелочах, которыми они живут, для нас какой-то тайный шифр – и мелочи уже не мелочи. Пошлость жизни чем-то нейтрализована. В мелочах ее всюду открывается что-то грандиозное» [Белый 1911: 407].

Индивидуальная неповторимость, единичность каждого человеческого существования – основной аргумент Чехова. Принцип «индивидуализации каждого отдельного случая» стал и основным принципом чеховского психологизма.

Психологически индивидуальное выступает у Чехова в чрезвычайно разветвленной системе обстоятельств, обуславливающих каждое отдельное состояние героя, который занят «ориентированием» в жизни, решением «вопроса», выбором поступка, отказом от прежней системы представлений.

Всякий психологический процесс, влияющий на формирование оценок и – шире – мировосприятия героя, для Чехова индивидуален и единичен, так как протекает при неповторимых обстоятельствах. Показать зависимость сложных настроений и состояний от разнообразных внешних влияний; показать, как переход человека из одного состояния в другое вызывается каждой переменной в обстановке, которая его окружает, – на это направлены усилия Чехова-психолога [Катаев 1979: 132].

Одной из важных особенностей идейно-нравственного развития личности в чеховском изображении было то, что развитие это совершалось не целенаправленно, сознательно и последовательно, а как это обычно бывает в повседневной жизни «рядового» человека – как будто бы случайно, стихийно; непосредственными поводами для него служили отдельные, не связанные между собой и часто малозначительные бытовые факты. Решающая роль в этом процессе принадлежала не рациональной, а эмоциональной сфере, не мыслям, а переживаниям, иногда даже смутным, неосозанным или полусознанным настроениям. Личность нравственно менялась не столько через активную работу мысли, сколько через накопление однопорядковых настроений и переживаний. Так, нравственный перелом в сознании Никитина («Учитель словесности») начинается с дурного настроения по неизвестной причине: то ли из-за пустякового карточного проигрыша, то ли из-за замечания партнера, что «у Никитина денег куры не клюют», то ли вообще «просто так»: «Двенадцати рублей было не жалко, и

слова партнера не содержали в себе ничего обидного, но все-таки было неприятно» [Есин 1988: 160]. До этого все было хорошо, если не считать тяжелого чувства в день похорон Ипполита Ипполитовича и постоянного раздражения против кошек и собак, которых Никитин «получил в приданое». Затем Никитин начинает размышлять, почему ему все-таки неприятно, но так ничего и не может придумать, а только понимает, что «эти рассуждения уже сами по себе – дурной знак». Дома у Никитина возникает раздражение против белого кота в спальне, потом – неожиданно – против любимой Манюси; потом – снова мысли о себе, о своей бездарности и о том, что он живет не так, как надо; новые мысли «пугали Никитина, он отказывался от них, называл их глупыми и верил, что все это от нервов, что сам же он будет смеяться над собой...» [Есин: 1988, 160]. И на следующий день он действительно смеется над собой, но уверенности нет в этом смехе. Все, что он наблюдает (все те же мелочи повседневной жизни, незначительные сами по себе и, в общем-то, случайные), подкрепляет и усиливает его новое психологическое состояние: неудовлетворенность собой и окружающими, стремление бежать в какой-то иной мир. Это уже новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем. Нравственный перелом произошел, но причиной его стали не значительные события в жизни героя, а поток бытовой повседневности.

Одна за другой угнетают «мелочи» и Рагина из «Палаты № 6», доводя его в конце концов до психического срыва; постоянно и по разным поводам чувствует тоску, неудовлетворенность и раздражение Гуров («Дама с собачкой»); тяжелые, грустные настроения накапливаются в душе преосвященного Петра («Архиерей»). Везде решающую роль играют переживания и эмоциональные состояния, а размышления – это момент вторичный, не столь важный, хотя и необходимый. Существенны, как правило, не мысли, которые обычно смутны, незаконченны, часто «не ухватывают» главного и ничего толком не проясняют, – важен в первую очередь сам факт появления этих мыслей (как у Никитина: он понимал, что

уже сами по себе эти рассуждения – дурной знак) и их эмоциональная окрашенность.

В этих условиях главное внимание в изображении внутреннего мира естественно переключалось на воссоздание смутных, не всегда осознанных душевных движений малой силы и интенсивности, отдельных настроений, постепенного накопления впечатлений. Важным и подлежащим изображению становились не столько отдельные психологические состояния, сколько общий эмоциональный тон, который их пронизывает. Как правило, это ощущения тоски, смутного беспокойства, неудовлетворенности, иногда страха, дурных предчувствий и т. п.; иногда наоборот – возбуждение, стремление к лучшему, предчувствие положительных перемен. Этот тон и составляет «подводное течение» чеховских рассказов, он существует в подтексте и составляет «базу» внутренней жизни героя, над которой уже надстраиваются отдельные мысли и переживания по разным конкретным поводам.

Воссоздание такого внутреннего мира требовало, естественно, особых принципов и приемов психологического изображения.

Кратко особенность чеховского психологизма можно выразить так: это психологизм скрытый, косвенный, психологизм подтекста. Способы и приемы психологического изображения у А. П. Чехова во многом отличаются от тех, которые были у его предшественников.

В рассказах и повестях А. П. Чехова внимание к процессам внутренней жизни никогда не заостряется и не подчеркивается в той степени, как у М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского. Внутренние монологи персонажей, занимающие целые страницы, – явление в прозе А. П. Чехова чрезвычайно редкое. О душевных движениях повествуется на равных правах с внешними событиями, а иногда и как бы между прочим, мимоходом. Так, в третьей главке рассказа «Именины» изображение чувств и мыслей Ольги Михайловны занимает в целом очень небольшой объем текста – психологическое изображение «вкраплено» в обстоятельное повествование о

подробностях лодочной прогулки, пикника, возвращения домой и т.д. Мысли героини все время отвлекаются на разные детали и происшествия. Оставшись на короткое время одна, она начинает думать: *«Господи, боже мой, — шептала она, — к чему эта каторжная работа? К чему эти люди толкуются здесь и делают вид, что им весело? К чему я улыбаюсь и лгу? Не понимаю, не понимаю!»* [Есин 1988: 162].

Композиция эпизодов всегда выдержана А.П. Чеховым так, что если до прихода гостей осталось, положим, три минуты, то читателю будет рассказано только о тех чувствах и мыслях, которые реально можно пережить именно в эти три минуты, не больше. Подробной детализации внутренних движений при этом, естественно, нет, но ведущий эмоциональный тон уже воссоздан, причем очень ненавязчиво и незаметно.

А. П. Чехов не стремится сконцентрировать все штрихи, так или иначе характеризующие внутренний мир персонажа в данный момент, в относительно законченном фрагменте текста, — наоборот, «разбрасывает» их по тексту, постоянно перемежая собственно психологическое изображение деталями сюжета и предметного мира. Психологическое состояние персонажа, складываясь из этих штрихов, выясняется постепенно и незаметно для читателя, у которого не остается впечатления пристального авторского внимания к внутреннему миру героя.

Так, в рассказе «Случай из практики» изображение душевного состояния главного героя Ковалева и его ночных размышлений начинается с короткого замечания о том, что ему «не хотелось спать, было душно и в комнате пахло краской». Затем следует описание фабрики, бараков, складов и сказано, что в одном из бараков багрово светились два окна. Потом следуют размышления Ковалева о рабочих и хозяевах, о бессмысленности положения и тех и других. Эти размышления прерываются «странными звуками» — сторожа бьют одиннадцать. Далее следует фраза, которая формально не принадлежит Ковалеву, но, по существу, характеризует, конечно, его внутренний мир: *«И похоже было, как будто среди ночной*

тишины издавало эти звуки само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими, и обманывал тех и других».

Ковалев выходит со двора в поле:

«Кто идет? – окликнули его у ворот грубым голосом. «Точно в остроге...», – подумал он и ничего не ответил» [Есин 1988: 164].

Здесь психологическое изображение вновь прерывается описанием майской ночи, за которым следуют опять размышления Ковалева, прерванные в самом конце краткой пейзажной зарисовкой, которая плавно переходит в продолжение размышлений: *«Между тем восток становился все бледнее, время шло быстро. Пять корпусов и трубы на сером фоне рассвета, когда кругом не было ни души, точно вымерло все, имели особенный вид, не такой, как днем; совсем вышло из памяти, что тут внутри паровые двигатели, электричество, телефоны, но как-то все думалось о свайных постройках, о каменном веке, чувствовалось присутствие грубой, бессознательной силы...»* [Есин 1988: 164].

Только к этому моменту картина психологического состояния героя обретает четкость, его настроение становится ясным для читателя. К постепенно сложившемуся впечатлению остается добавить один-два штриха: снова сторожа отбивают время, и Ковалев думает: *«Ужасно неприятно!»* И, наконец: *«Ковалев посидел еще немного и вернулся в дом, но долго еще не ложился»* [Есин 1988: 164]. В этой фразе психологического изображения как такового нет, но за умолчанием мы легко читаем настроение героя.

Таким образом, общий психологический тон, общее настроение героя складываются здесь из ряда фрагментов, которые даны вперемешку с непсихологическими деталями и картинками; каждый из фрагментов сам по себе неполон, не исчерпывает душевного состояния и достаточно краток.

А. П. Чехов использует одновременно разные формы психологического изображения. Так, в приведенном выше отрывке использован внутренний монолог, несобственно-прямая речь, авторское психологическое сообщение, психологическая деталь-впечатление, прием умолчания. У всех этих форм

одна и та же задача — воссоздать психологическое состояние героя,— но внешне они весьма несхожи и поэтому на первый взгляд даже не связываются друг с другом, не осознаются как части единого целого. Такой прием разбивает впечатление авторской сосредоточенности исключительно на изображении внутреннего мира, нарушает некоторую монотонность длительного и непрерывного психологического анализа.

Чеховское психологическое повествование ненарочито, и картина душевного состояния персонажа возникает в сознании читателя как бы сама собой, без целенаправленных усилий автора.

Еще одна важная черта чеховского психологизма заключается в том, что он не детализирует внутренний мир героев, т.е. не стремится последовательно описать и разъяснить каждое душевное движение, каждый элемент внутренней жизни. А. П. Чехов старается найти и художественно воссоздать основу, доминанту внутренней жизни героя, передать ведущий эмоциональный тон, психологический настрой персонажа. Например: *«Ей чудилось, что вся квартира от полу до потолка занята громадным куском железа и что стоит только вынести вон железо, как всем станет весело и легко. Очнувшись, она вспомнила, что это не железо, а болезнь Дымова»* («Попрыгунья») [Есин 1988: 165]

Внимание сосредоточено на сердцевине переживания, а не на нюансах и подробностях душевных движений; психологическое состояние схвачено разом, мгновенно, одной деталью. В этом состоит одна из главных особенностей чеховского психологизма (как, впрочем, и поэтики в целом): психологическое повествование необычайно концентрировано, сжато, избегает развернутого описания внутреннего мира, наглядного установления причинно-следственных и ассоциативных связей между мыслями, эмоциями, впечатлениями — словом, той самой «диалектики души», которая составляла главную особенность его ближайшего предшественника Л. Н. Толстого.

А. П. Чехову удается достичь глубины и тонкости психологического изображения и сочетать эти качества с экономностью и ненавязчивостью

своего психологизма за счет активного обращения к читательскому сопереживанию, сотворчеству. В чеховской художественной системе особая авторская и читательская позиция по отношению к персонажу. А. П. Чехов стремится к тому, чтобы читатель невольно поставил себя на место персонажа, отчасти даже отождествил себя с ним, почувствовал себя в той психологической ситуации, в которой оказался персонаж в рассказе. Писатель активно подключает ассоциации, воспоминания, впечатления – словом, весь читательский опыт для создания психологического образа. Например, в повести «Мужики»: *«Николай, который не спал всю ночь, слез с печи. Он достал из зеленого сундучка свой фрак, надел его и, подойдя к окну, погладил рукава, подержался за фалдочки – и улыбнулся. Потом осторожно снял фрак, спрятал в сундук и опять лег»* [Есин 1988: 166].

Скрытность и неакцентированность чеховского психологизма не помешали здесь писателю изобразить довольно сложный комплекс эмоций. Психологическое изображение получилось необычайно емким: в нем сосредоточены и воспоминания Николая о жизни в Москве, и грусть, и сожаление, и мысль о том, что его жизнь уже кончилась, и еще множество других оттенков. Но все это присутствует в отрывке не прямо, а в подтексте, душевное состояние героя изображено при помощи скрытых форм психологизма. Читатель, активно сопереживая герою, получает художественной информации о его внутреннем мире больше, чем ее формально содержится в тексте; видя только отдельные штрихи, он может по ним дорисовать всю картину в своем воображении.

Эффект сопереживания и сотворчества в прозе А. П. Чехова достигается с помощью ряда художественных приемов. Система элементов его стиля организована таким образом, что стимулирует читательскую активность, намечая лишь основные контуры психологического состояния, а в остальном вполне полагаясь на читателя. Одной из таких форм является несобственно-прямая внутренняя речь, во многом потеснившая ту форму внутреннего монолога, которая была характерна для предшественников А. П.

Чехова и получила наиболее совершенное воплощение в творчестве Л. Н. Толстого. Например, в рассказе «Невеста» вся гамма оттенков эмоционального состояния передана исключительно отчетливо, ощутимо, но не прямо, а через обращение к сопереживанию читателя: *«Ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет! Ведь будет же время, когда от бабушкина дома... не останется и следа, и о нем забудут, никто не будет помнить»* («Невеста») [Есин 1988: 168]. Мысли героя даны непосредственно, ощущение его эмоционального состояния скрыто в подтексте, и реализация этого подтекста в читательском сознании становится возможной именно благодаря несобственно-прямой внутренней речи.

Одним из наиболее действенных способов вызвать читательское сопереживание и сотворчество является использование деталей-намеков, которые помогают читателю «подбавить недостающее» в соответствии с авторским замыслом [Есин 1988: 168]. Такого рода детали – незаменимый прием для создания в произведении определенной атмосферы, настроения, эмоционального тона. Пример из рассказа «У знакомых»: *«Он... вдруг вспомнил, что ничего не может сделать для этих людей, решительно ничего, и притих, как виноватый. И потом сидел в углу молча, поджимая ноги, обутые в чужие туфли»* [Есин 1988: 168].

В начале рассказа эти самые туфли были просто «старые домашние туфли» хозяина, герой чувствовал себя в них очень удобно и уютно, теперь они «чужие». Психологическое состояние героя, перелом в настроении практически исчерпывающе переданы одним-единственным словом – пример редкой выразительности художественной детали.

Близко к описанному приему и использование А. П. Чеховым художественной детали в психологическом пейзаже. Если кратко

охарактеризовать главную особенность его пейзажа, то можно сказать, что психологическое состояние персонажей не прямо воссоздается, а «приписывается» нейтральным самим по себе картинам природы: *«Над садом светил полумесяц, и на земле из высокой травы, слабо освещенной этим полумесяцем, тянулись сонные тюльпаны и ирисы, точно прося, чтобы и с ними объяснились в любви»*. Так воссоздано в рассказе «Учитель словесности» счастливое состояние Никитина и Манюси. Душевный настрой героев привносит в картины природы тот смысл, которого в них объективно нет. Этот способ психологического изображения не только позволяет воспроизвести психологическое состояние косвенно, довольно тонко и в то же время художественно экономно, но и дает широкие возможности для того, чтобы создать определенную психологическую атмосферу, помочь читательскому сотворчеству.

Детали «мира вещей» чаще всего используются А. П. Чеховым как форма психологического изображения самым простым и естественным способом: в повествовании подчеркнута, что детали предметного мира даны в субъективном восприятии героев. Часто восприятие персонажем той или иной детали, реакция на тот или иной факт действительности внешне как будто не соответствуют самому явлению, кажутся нелогичными и немотивированными самому герою, как, например, в неоднократно цитировавшемся многими исследователями эпизоде из «Дамы с собачкой» об «осетрине с душком».

Восприятие детали предметного мира используется А. П. Чеховым для воссоздания не одних только отрицательных эмоций по поводу грубости и пошлости жизни. Не менее важно для него умение героя видеть в деталях обыденного «красоту и правду».

В систему чеховского психологизма органически вошла и такая своеобразная форма изображения, как умолчание о процессах внутреннего мира. Чаще всего она применяется писателем в кульминационные моменты повествования, для описания наиболее острых, напряженных душевных

состояний. Трагическое событие в рассказе «В овраге» описывается следующим образом: *«Аксинья схватила ковш с кипятком и плеснула на Никифора. После этого послышался крик, какого еще никогда не слышали в Уклееве, и не верилось, что небольшое, слабое существо, как Липа, может кричать так»* [Есин 1988: 169]. А. П. Чехов изображает потрясение Липы очень скупой, осторожно, словно сомневаясь в том, возможно ли вообще передать подобное состояние, а если возможно, то позволительно ли его анализировать. И в то же время он «вполне рассчитывает на читателя» и поэтому может ничего не прибавлять к сказанному, не давать собственно психологического изображения: читатель уже почувствовал психологическое состояние Липы сам, проникся им.

Чрезвычайно своеобразно используется А. П. Чеховым изображение внутренних процессов через их внешние проявления – мимику, телодвижения, речь. Внешнее выражение у героев А. П. Чехова почти всегда не совпадает с внутренним состоянием, иногда парадоксально ему не соответствует. Вероятно, это происходит потому, что основа психологического мира героев – настроение, эмоциональный тон, тонкие душевные движения, на которые А. П. Чехов обращает главное внимание, вообще с трудом поддается внешнему выражению, не находит соответствующей формы, а если находит, то не вполне точную. Так, например, беспричинное, казалось бы, раздражение Анны Акимовны («Бабье царство»), истеричность Веры Кардиной («В родном углу»), резкая вспышка Якова Бронзы, ни с того ни сего обругавшего Ротшильда («Скрипка Ротшильда»), – все это так или иначе выражает общее состояние этих героев – состояние неудовлетворенности, тоски, смутных порывов к лучшему, но выражает очень приблизительно, неадекватно, условно. Перед нами скорее не изображение (подобное в существенных чертах изображаемому), а намек, знак внутренних процессов и состояний, который с самими этими процессами и состояниями имеет иногда очень мало общего. Здесь опять-таки активная роль выпадает на долю читателя: ему предстоит

«расшифровать» этот знак, угадать его подлинное психологическое содержание.

Еще одна важная черта в чеховском психологическом изображении – это неисчерпанность, недостаточность объяснения. Известно, что у Чехова практически отсутствуют «авторские идеи» в их непосредственном проявлении, т.е. от авторского лица. «Отвращение, которое писатель питал ко всякому насилию, давлению на человека, обернулось в его стиле величайшей сдержанностью, отказом от категоричности» [Турков 1980: 53]. Именно поэтому Чехов далеко не всегда объясняет психологическое состояние и реальные поступки героев, поскольку рассказы Чехова являются объективным отражением реальной жизни, а жизнь воспринимается людьми субъективно, индивидуально. Используя детали, подробности при воспроизведении разнообразных форм и проявлений бытовой психической жизни, Чехов следует двум принципам: рядом с объективным показом действительности он выделяет свое субъективное ее восприятие, отмечая частные признаки внешней жизни, он связывает их с внутренней жизнью человека [Турков 1980: 54].

Таким образом, заслуга А. П. Чехова в развитии психологизма состоит, прежде всего, в том, что в его творчестве получили художественное освоение новые формы и аспекты внутренней жизни человека. Приблизив свой психологизм к сознанию обыкновенного человека, раскрыв поток повседневной психологической жизни, А. П. Чехов показал, что малозаметные, скрытые душевные движения могут приводить к серьезным жизненным результатам, как они становятся формой идейно-нравственных исканий, меняющих в конечном счете духовное содержание человеческой личности. Психологизм писателя скрытый, то есть чувства и мысли героев не изображаются, а угадываются читателем на основании их внешнего проявления. Писатель использует различные приемы психологического изображения: внутренний монолог, несобственно-прямая речь, авторское

психологическое сообщение, психологическая деталь-впечатление, прием умолчания, пейзаж [Есин 1988: 158-168].

Важный момент психологизма – установка на сотворчество писателя и читателя. С этой целью Чехов задействует несобственно-прямую внутреннюю речь и детали-намеки.

Заключение

В заключительной части хотелось бы подвести итоги исследования особенностей психологизма в малой прозе Чехова и Гаршина. Оба писателя для исследователя русской литературы представляют большой интерес. Влияние Л.Н. Толстого определило поэтику психологизма и у Гаршина, и у Чехова.

Л.Н. Толстой для Всеволода Гаршина был кумиром с юных лет и до конца жизни. Писатель боготворил Льва Николаевича как никто из писателей современников.

Многие критики и литературоведы говорили о влиянии Толстого на прозу Гаршина. Разумеется, ни один русский писатель до сей поры не в состоянии освободиться от толстовских традиций в полной мере, однако Гаршин сумел создать собственную оригинальную систему психологического анализа.

Изображая эмоции людей в моменты ранений и смерти, писатель во многом восходит к художественному опыту Толстого, который ещё в своих «Севастопольских рассказах» с поразительной правдивостью показал внутреннее состояние человека на войне.

Писателю удалось выразить мотив бессмысленности человеческой смерти на войне более глубоко. Однако Гаршину оказался важен именно мистический ужас войны, которому изо всех сил противятся человеческая душа и сознание из-за невозможности осмыслить всё это. Своих героев автор показывает в состоянии полной безысходности, заставляя читателя прочувствовать истинную сущность войны, разглядеть в ней убийство.

Даже несмотря на схожие черты, каждый из писателей изображает внутреннее состояние героев по-своему. В.М. Гаршин, несомненно, отталкивается от толстовского творческого наследия, но не копирует великого мастера слова, а только отталкивается, привнося в творчество свои собственные черты.

Эта традиция изображения близка Л.Н. Толстому, но яркостью производимого на читателя впечатления, натуралистическим изображением происходящего рассказы Гаршина близки рассказам Чехова 80-90 гг.

Чехов и Гаршин близко знакомы не были. Когда Антон Павлович только начинал печатать свои первые произведения, Гаршин уже был достаточно известен в литературных кругах. Писатели имели возможность увидеться лишь один раз, в 1877 году у поэта Плещеева, однако тогда Всеволод Михайлович к молодому автору интереса не проявил.

Являясь современниками, Чехов и Гаршин развивались параллельно в едином поле литературы практически не влияя друг на друга. Их объединяет то, что на малом пространстве рассказа оба мастера слова стараются произвести максимальное впечатление на читателя. Размышления писателей о жизни схожи в осознании невозможности что-либо в ней изменить, но при этом Гаршин гораздо более экспрессивен. Размышления о несовершенстве мира доводят его до добровольного отказа от этого мира и его героев («Четыре дня», «Надежда Николаевна», «Смерть», «Трус»).

Для Чехова с его естественнонаучным складом ума важен сам факт осознания человеком безысходности жизни, для него это возможная точка дальнейшего развития. Чехов не прописывает окончательного сюжета развития жизни.

Формы выражения психологизма у Чехова и Гаршина принципиально различны: если авторская позиция Гаршина максимально проявлена в его рассказах, то точка зрения автора в рассказах Чехова скрыта, завуалирована в «незначущих бытовых мелочах».

Об огромном влиянии Толстого на Чехова написано очень много. В произведениях обоих писателей можно обнаружить глубоко проработанные психологические портреты. Однако Чехов, в отличие от Толстого, не стремился к однозначности выражения своей авторской позиции и своё внимание заострял на обыкновенных, ничем не примечательных мелочах.

Писатель не делает акцента на внутреннем состоянии героя, он изображает его при помощи каких-то внешних проявлений, деталей, словно мимоходом.

Оба художника признают важность в изображении внутреннего мира человека таких его характеристик как портрет, пейзаж и интерьер.

В произведениях Гаршина нельзя найти детальных, развёрнутых описаний внешности героев. Он, подобно Чехову, не акцентирует внимание на деталях.

Как мы заметили, пейзаж у Гаршина имеет тесную связь с хронотопом рассказов, однако он занимает стойкое положение в поэтике психологизма как раз за счёт того, что во многих случаях является «зеркалом души» героя. Такая позиция близка и чеховскому мироощущению и проявляется в целом ряде рассказов («Случай из практики», «Учитель словесности» и др.).

Обстановка выполняет важную психологическую функцию в рассказах «Ночь», «Надежда Николаевна», «Трус». При описании окружения Гаршин концентрирует внимание на каких-то отдельных вещах («Надежда Николаевна», «Трус»). Эта установка близка и Чехову с его акцентом на деталь, выполняющую функцию характеристики, загущённой до символа («У знакомых», «Случай из практики», «Дама с собачкой»).

Гаршина и Чехова роднит приближение к художественной системе символизма. Если у Гаршина символика носит аллегорический характер (сказки, «Attalea princeps», «Красный цветок»), то у Чехова художественная деталь часто приобретает символический характер.

Таким образом, внимание к внутреннему миру человеческой души является определённой чертой малого жанра таких художников слова как В.М. Гаршин и А.П. Чехов. Рубеж 19-20-го веков – это время ломки стереотипов, изменения сознания, отношения к миру и человеку. И в этом смысле короткий рассказ фокусирует в себе достижения русской классической литературы 19 века и новые формы литературы 20 века.

Список использованной литературы

1. Айхенвальд, Ю.И. Гаршин [Текст] / Ю.И. Айхенвальд // Силуэты русских писателей: В 2 т. Т. 2. – М.: Терра-книга, 1998. – 285 с.
2. Андреевский, С.А. Всеволод Гаршин [Текст] // Русская мысль. Книга VI. – М., 1889. – С. 46-64.
3. Арсеньев, К.К. В. М. Гаршин и его творчество [Текст] / В.М. Гаршин // Полное собрание сочинений. – СПб.: тв-во А. Ф. Маркса, 1910. – С. 525-539.
4. Архангельский, В.Н. Основной образ в творчестве Гаршина [Текст] // Литература и марксизм, Кн. 2, 1929. – С. 75-94.
5. Ауэр, А.П. Развитие психологической прозы. Гаршин [Текст] // История русской литературы XIX века в 3-х частях. Ч. 3 / Под ред. В.И. Коровина. – М.: ВЛАДОС, 2005. – С. 391-396.
6. Бахтин, М. М. Собрание сочинений в 7 томах. Том 4. [Текст] / М.М. Бахтин – М.: Языки славянских культур, 2011. – 880 с.
7. Белокурова, С.П. Несобственно-прямая речь [Текст] / Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2006. – С. 99.
8. Белокурова, С.П. Интерьер [Текст] / Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2006. – С. 60.
9. Белый, А. Вишневый сад // Арабески. Книга статей / А. Белый. – М., 1911. – 526 с.
10. Беляева, И.А. О «психологической» функции пространства и времени в прозе И.А. Гончарова и И.С. Тургенева [Текст] // Русистика и компаративистика: Сборник научных статей. Вып. III / Отв. ред.: Е.Ф. Киров. – М.: МГПУ, 2008. – С. 116-130.
11. Бем, А.Л. Психоанализ в литературе (Вместо предисловия) [Текст] / А.Л. Бем // Исследования. Письма о литературе / Сост. С.Г. Бочарова; Предисл. и коммент. С.Г. Бочарова и И.З. Сурат. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 245-264.

- 12.Борев, Ю.Б. Методология анализа художественного произведения [Текст] // Методология анализа литературного произведения / Отв. ред. Ю.Б. Борев. – М.: Наука, 1998 – С. 3-33.
- 13.Виноградов, В.В. О языке художественной литературы [Текст] / В.В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1959. – 654 с.
- 14.Вудс, Д. Кэтрин Мэнсфилд и Борис Петровский [Электронный ресурс] / Д. Вудс. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: <http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/archives/-----1996-/134-----j-woods.html>. – 12.12.2015, свободный.
- 15.Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
- 16.Гаршин В.М. Встреча. Сочинения, избранные письма, незавершенное [Текст] / В.М. Гаршин. – М.: Парад; 2007. – 640 с.
- 17.Гаршин, В.М. Полное собрание сочинений в 3-х томах. Письма, т. 3 [Текст] / В.М. Гаршин. – М.: АCADEMIA, 1934. – 598 с.
- 18.Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм [Текст] / Г.Д. Гачев – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
- 19.Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе [Текст] / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Художественная литература, 1977. – 448 с.
- 20.Гудкова, С.П., Киушкина Е. В.М. Гаршин – мастер психологического рассказа [Текст] // Социальные и гуманитарные исследования. Вып.2. – Саранск: Мордовский гос. ун-т, 2002. – С. 323-326.
- 21.Гудонене, В. Искусство психологического повествования (от Тургенева к Бунину) / В. Гудонене. – Вильнюс: Изд.Вильн.гос.ун-та, 1998. – 118 с.
- 22.Гудонене, В.В. Психология личности в русской прозе и поэзии [Текст] / В.В. Гудонене. – Вильнюс: Вильнюсский пед. ун-т, 2006. – 218с.
- 23.Гурьева, Т.Н. Новый литературный словарь [Текст] / Т.Н. Гурьева. – Ростов н/Д, Феникс, 2009. – С. 60.
- 24.Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / А. Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.

- 25.Есин, А.Б. Психологизм русской классической литературы [Текст] / А.Б. Есин – М.: Просвещение, 1988. – 176 с.
- 26.Золотухина, О. Б. Психологизм в литературе: пособие по спецкурсу [Текст] / О.Б. Золотухина. – Гродно: ГРГУ, 2009. – 181 с.
- 27.Иванов Г.В. Четыре этюда (Достоевский, Гаршин, Чехов) [Текст] // Памяти Григория Абрамовича Бялого: К 90-летию со дня рождения. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. – С. 89-98
- 28.Катаев, В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации [Текст] / В.Б. Катаев – М: Издательство Московского университета, 1979. - 326 с
- 29.Книгин, И.А. Портрет [Текст] / И.А. Книгин // Словарь литературоведческих терминов. – Саратов: Лицей, 2006. – 270 с.
- 30.Колодий, Л.Г. Эстетическая проблематика в повествовательных жанрах русской литературы последней трети XIX в.: (Творчество В. Гаршина) [Текст] // Проблемы развития жанров в русской литературе XVIII-XX вв. – Днепропетровск: Днепропетр. гос. ун-т, 1985. – С. 59-64.
- 31.Компанеец, В. В. Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы) / В. В. Компанеец. – Л., 1980. – 111 с.
- 32.Кормилов, И.С. Пейзаж [Текст] // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. – С. 732-733.
- 33.Кормилов, И.С. Портрет [Текст] // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. – С. 762.
- 34.Коробка Н.И. В.М. Гаршин [Текст] // Образование, 1905. №№ 11-12.-С. 9-59.
- 35.Короленко В.Г. Всеволод Михайлович Гаршин. Литературный портрет (2 февраля 1855г. – 24 марта 1888 г.) [Текст] / В.Г. Короленко // Воспоминания. Статьи. Письма. – М.: Советская Россия, 1988. – С. 217-247.
- 36.Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова [Текст] / В. Я. Линков – М: Издательство Московского университета, 1982. – 128 с.

- 37.Лотман, Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. (Истоки и эстетическое своеобразие) [Электронный ресурс] / Л.М.Лотман. – Электрон. текст. данные. – Л.: Наука, 1974. – Режим доступа: <http://www.lotman.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5848> , свободный.
- 38.Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] // Ю.М. Лотман – СПб. : Искусство - СПб, 1998. – 285 с.
- 39.Переписка А.П. Чехова [Текст]: в 3 т. / Редкол: В.Э. Вацура и др. – 2-е изд., испр. и доп. – М: «Наследие», 1996. – 446 с. – 2 т.
- 40.Розанов, С.С. Гаршин-Гамлет [Текст] / С.С. Розанов. – М.: т-во тип. А.И. Мамонтова, 1913. – 16 с.
- 41.Семанова М.Л. Чехов в школе:/ М.Л. Семанова – Л: Учпедгиз, 1954.- 282 с.
- 42.Солженицын А.И. Творчество А.П. Чехова/ А. И Солженицын// Новый мир. – 1998. - № 10 – С. 178.
- 43.Страхов, И. В. Психологический анализ в литературном творчестве: пособие для студентов. В 5 ч. [Текст] / И.В. Страхов. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1973. – Ч.1. – 152 с.
- 44.Страхов, И.В. Психология литературного творчества (Л.Н. Толстой как психолог) [Текст] / И.В. Страхов. – Воронеж: Институт практической психологии, 1998. – 379 с.
- 45.Топоров, В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) [Текст] / В.Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. –М. : Прогресс-Культура, 1995. – С. 7-111.
- 46.Турков, А. М. А. П.Чехов и его время [Текст] / А. М. Турков. – М., 1980. – 156 с.
- 47.Тюпа, В.И. Анализ художественного текста [Текст] / А.И. Тюпа. – М.: Academia, 2006. – 336 с.

48. Тюпа, В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведение) [Текст] / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
49. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 436 с.
50. Хмельницкая, Т.Ю. В глубь характера: о психологизме в современной советской прозе [Текст] / Т.Ю. Хмельницкая. – Л. : Советский писатель, 1988. – 256 с.
51. Чернышевский, Н. Г. Полное собрание сочинений [Текст] / Н.Г. Чернышевский – В 15 т. – М.: Гослитиздат, 1947. – 476 с.
52. Чернышевский, Н. Г.. Полное собрание сочинений в 15 томах. Том I. [Текст] / Н.Г. Чернышевский - М.: Гослитиздат, 1939. – 523 с.
53. Чехов, А.П. Собрание сочинений в 15 томах. Том 7. Рассказы, повести (1887 - 1888) [Текст] / А.П. Чехов. – М.: Мир книги, 2007 – 414 с.
54. Шкловский, В.Б. О теории прозы [Текст] / В.Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.
55. Эк, Е. В.М. Гаршин (Жизнь и творчество). Биографический очерк [Текст] / Е. Эк. – М.: «Звезда» Н.Н. Орфенова, 1918. – 48 с.
56. Эткинд, Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII – XIX вв. [Текст] / Е.Г. Эткинд – М.: Языки русской культуры, 1999. – 446 с.
57. Юртаева, И.А. Жанровое своеобразие повести В.М. Гаршина «Ночь» [Текст] // Проблемы литературных жанров: Материалы IX Междунар. науч. конф., посвящ. 120-летию со дня основания Том. Гос. Ун-та, 8-10 декабря 1998. – Томск: Издательство Томского ун-та, 1999. – 4.1. – С. 255-258.

Приложение
Методические рекомендации к изучению рассказа В.М. Гаршина
«Четыре дня» в школе

Поскольку В.М. Гаршин не входит в основную программу изучения литературных произведений в школе, мы предлагаем провести урок по рассказу «Четыре дня» в контексте темы факультативных занятий «Русские писатели против войны». Предположительно, этот урок должен последовать за уроком, посвященным военной прозе Толстого, в частности его «Севастопольским рассказам» и батальным сценам из «Войны и мира» в X классе.

Тема урока: «Правда» о войне в рассказе В.М. Гаршина «Четыре дня»

Цели урока:

1.Познавательные:

- познакомить учащихся с основными датами жизни и творчества В.М. Гаршина;
- проанализировать рассказ «Четыре дня».

2.Развивающие:

- развивать внимание к слову, логическое мышление;
- развивать умение аргументированно отвечать на вопросы, делать выводы;
- развивать навык выразительного чтения.

3.Воспитательные:

- воспитывать чувство патриотизма;
- воспитывать интерес к художественной литературе.

Ход урока:

Вступительное слово учителя:

У.: Здравствуйте, ребята. Сегодня мы встретились с вами, чтобы провести очередной факультативный урок на тему войны, представленную у различных писателей. И сегодня мы обратим наше внимание на личность В.М. Гаршина и его рассказ «Четыре дня». Я просила вас прочитать этот рассказ дома.

Прежде чем мы приступим к рассмотрению нашей темы, давайте ответим на вопрос: «Что же такое война для уже изученных нами писателей и как они ее изображают?»

Д.: Война в произведениях Ф. Стендаля, Л.Н. Толстого М.Ю. Лермонтова представлена как несомненное зло, как вопиющая бессмыслица взаимного истребления людей. Все эти писатели не идеализировали, а наоборот деэстетизировали войну, пытались внушить читателю ужас и отвращение к военному убийству через обращение к внутреннему миру солдата, оказавшегося раненым на поле боя.

У.: Верно, ребята. И В.М. Гаршин стал еще одним таким писателем, не принимавшим войну.

Сегодня наш урок мы посвятим замечательной личности этого писателя и анализу его самого знаменитого рассказа о войне «Четыре дня». Запишите в тетради тему сегодняшнего урока и эпиграф к ней. (Учитель записывает тему на доске).

«Правда» о войне в рассказе В.М. Гаршина «Четыре дня»

***Передо мною... война, и я ее
бью, сколько у меня есть сил...***

В.В. Верещагин

У.: Наша задача сегодня на уроке – познакомиться с личностью В.М. Гаршина, проанализировать его рассказ «Четыре дня» и понять, каков же человек на войне в изображении этого писателя.

Сведения о биографии писателя:

Ребята, В.М. Гаршин прожил довольно короткую жизнь, всего 33 года (1855 – 1888). Весь свой жизненный путь он прошел со взлетами вдохновения и горечью разочарования. За это короткое время он сумел выразить в своих рассказах все, чем болела его эпоха.

Сейчас я познакомлю вас с основными датами жизни Гаршина, а вы кратко фиксируйте себе в тетрадь основные моменты.

Род Гаршиных – это старый дворянский род. По семейному преданию, его родоначальник – мурза Горша, вышел из Золотой Орды при Иване III и крестился. Ему и его потомкам были даны земли нынешней Воронежской области, где они прожили несколько веков. В.М. Гаршин родился третьим в семье, в имении бабушки, в Бахмутском уезде, 2 февраля 1855 года. Отец его служил в кирасирах в Глуховском полку, и как вспоминает сам писатель, в отличие от деда, его отец никогда не бил солдат. Видимо, это оказало большое влияние на будущего писателя, который высшей ценностью на земле считал человека и человеческую жизнь.

В пять лет его мать со старшими братьями уехала в Петербург, а Всеволод остался на три года с отцом. «Никогда, кажется, я не перечитывал такой массы книг, как в три года жизни с отцом», – вспоминает писатель. Он читал «Мир Божий» Разина, «Жизнь негров» и «Хижину дяди Тома» Бичер-Стоу. Последняя, по словам самого Гаршина, «сильно подействовала» на него. Также им был прочитан «Собор парижской богородицы» Гюго и произведения А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, словом, все произведения, печатавшиеся тогда в толстых журналах «Современник», «Время» и других.

В 1863 году мать забрала его в Петербург, который поразил маленького Гаршина, и он даже пытался сочинять стихи о Неве. В 1864 году Гаршина отдали в Санкт-Петербургскую гимназию. Как вспоминает сам Гаршин,

«учился я довольно плохо, хотя не отличался особою леностью: много времени уходило на постороннее чтение. <...> Хорошие отметки я получал только за русские «сочинения» и по естественным наукам, к которым чувствовал сильную любовь, не умершую до сих пор, но не нашедшую себе приложения». На самом деле, эта любовь нашла свое отражение в некоторых его рассказах, где Гаршин детально и точно описывает насекомых, растения, будто знает все мельчайшие подробности их жизни.

С четвертого класса Гаршин начал принимать участие в гимназической литературной жизни: «Сколько помню, фельетоны мои пользовались успехом. Тогда же под влиянием «Илиады» я сочинил поэму (гекзаметром) в несколько сот стихов, в которой описывался наш гимназический быт, преимущественно драки», – вспоминает писатель.

Не имея возможности поступить в университет, он думал стать доктором, но вскоре поступил в Горный институт, потому что там было меньше математики. Поступил он в него в 1874 году, «в 1876 хотел уйти в Сербию, но, к счастью, меня не пустили, так как я был призывного возраста». А 12 апреля 1877 года Россия подписала манифест об очередной войне с Турцией, участником которой и стал В.М. Гаршин.

Что это за война и какие войны вела Россия с Турцией на протяжении двух столетий, расскажет нам ... (ученик с заранее подготовленным заданием примерно такого содержания):

Доклад ученика:

Русско-турецкие войны XVII – XIX веков велись за господство на Черном море и в прилегающих районах. Эти войны являлись продолжением борьбы России против агрессии Османской империи и ее вассала – Крамского ханства. Они имели своей целью выход России к Черному морю и присоединение Северного Причерноморья, захваченного монголо-татарами в XIII веке. Со второй половины XVIII века русско-турецкие войны были связаны с обострением противоречий на Ближнем Востоке и постепенным усилением экспансии России в сторону Балкан и Кавказа, опиравшейся на

национально-освободительное движение угнетенных Османской империей христианских народов.

Интересующая же нас русско-турецкая война 1877 – 1878 годов была вызвана подъемом национально-освободительного движения на Балканах и обострением международных противоречий. Восстания против турецкого ига в Боснии и Герцеговине (1875 – 1878) и Болгарии (1876) вызвали широкое общественное движение в России в поддержку братских славянских народов. Царское правительство в целях усиления своего влияния на Балканах выступило в поддержку восставших. В апреле султан Турции отверг новый проект реформ для балканских славян, выработанный по инициативе России, и 12 апреля Россия объявила войну Турции. К России в августе присоединилась Румыния. По своей боевой подготовке и численности русская армия превосходила противника. Русскую армию поддерживали в войне народы Балкан и Закавказья, в нее входили болгарское ополчение, грузинская и армянская милиция.

19 февраля 1878 года был подписан выгодный для России и балканских государств Сан-Стефанский мирный договор. Несмотря на это, война имела большое значение для освобождения народов Балкан от турецкого ига и завоевания ими независимости; Россия вернула себе южную часть Бессарабии, потерянную в ходе Крымской войны и присоединила Карсскую область.

У.: Спасибо, молодец.

Ребята, когда была объявлена эта война, В.М. Гаршин с другом готовились к экзаменам. Но их «записки так и остались открытыми», потому что они подали прошение о поступлении в действующую армию. Гаршин пишет в это время своей матери так: «Мамочка, я не могу прятаться за стенами заведения, когда мои сверстники лбы и груди подставляют под пули. Благословите меня...». Со своим полком Гаршин шел походом через всю Румынию, не обращая внимания на физические лишения. Потом этот поход он опишет в рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова». Его искренне

любили солдаты, с которыми он делил горе и радость, а он в свою очередь подмечал в этих простых людях неповторимые черты русского характера.

На войне Гаршин был недолго. Уже во втором сражении он был ранен в ногу, вышел в отставку, был произведен в офицеры, ему даже присудили Георгиевский крест, который Гаршин почему-то не получил.

Пусть он не совершил военного подвига, но его подвигом было то, что он добровольно пошел на эту войну, в результате чего были написаны замечательные рассказы. Первый рассказ он набросал еще в Болгарии, в лазарете, по впечатлениям от первого сражения, в котором участвовал и в котором победа осталась за турками. «Как только турки ушли из этой местности, командир распорядился позаботиться о погребении павших в сражении. Но каково же было радостное изумление нашего отряда, когда среди трупов оказался живой человек, четыре дня оставшийся на поле сражения с перебитыми ногами, без пищи и без воды», – вспоминает писатель. Вот этот случай и лег в основу повествования рассказа «Четыре дня». Рассказ этот, вскоре напечатанный в «Отечественных записках» вызвал всеобщий восторг. Переведенный почти на все иностранные языки, он облетел всю Европу. Имя Всеволода Гаршина сразу сделалось известным; его карточки, на которых он изображен в серой солдатской шинели, покупались нарасхват в местной фотографии.

В 1883 году он женился, а в 1888 – бросился в пролет лестницы петербургского дома, где жил. Последние годы своей жизни Гаршин был душевно болен, лечился в Сабуровой даче (психиатрической больнице) и, по воспоминаниям брата, «страдал беспричинной тоской».

Анализ рассказа:

У.: Ну а теперь давайте наконец обратимся непосредственно к рассказу «Четыре дня». Какова фабула этого рассказа?

Д.: Фабула рассказа чрезвычайно проста. Интеллигентный человек, рядовой, убивает в бою турецкого солдата и сам получает тяжелое ранение.

Раненый, он вынужден ждать помощи, потому что сам двигаться почти не может. Но подмога приходит только на четвертые сутки.

У.: Что же является предметом исследования писателя в герое в эти четыре дня?

Д.: Все содержание рассказа после описания боя являет собой «поток сознания» человека, забытого на поле боя и умирающего рядом с трупом своей невольной жертвы. (Предполагается, что дети знают прием «потока сознания» после изучения «Войны и мира» Л.Н. Толстого).

У.: Действительно, в этом рассказе проникновение автора во внутренний мир героя достигает наивысшей степени. Недаром само повествовательное начало рассказа занимает всего один абзац, потому что для автора неважно, как попал сюда солдат, важно то, что чувствует человек, бессмысленно убивший другого человека. Хотя, если мы проанализируем описание боя, мы поймем, что это был бой без цели, цепь нелепых и случайных действий: «Я помню, как мы бежали по лесу, как жужжали пули, как падали отбрасываемые ими ветки... <...> Что-то хлопнуло, что-то, как мне показалось, огромное пролетело мимо» [2; 25]. Так, бой показан глазами человека, не имеющего никакого представления о смысле военных действий.

Что же видит герой, очнувшись? Давайте найдем этот эпизод в тексте и прочитаем.

Д.: герой видит только кусочек травы, на которой лежит: «Я лежу, кажется, на животе и вижу перед собою только маленький кусочек земли. Несколько травинок, муравей <...>, какие-то кусочки сора <...> – вот весь мой мир».

У.: Как вы думаете, для чего автору потребовалось так сузить мир раненого?

Д.: Это потребовалось писателю, чтобы в герое пробудилось новое, более мощное, внутреннее зрение или прозрение, позволяющее увидеть мир во всей его широте, увидеть настоящее «лицо» войны, почувствовать себя не

правым, а равным рядом лежащему, убитому им турку; почувствовать, что в войне нет правых или неправых, а есть убийство.

У.: Давайте проследим, как автор изображает войну и ее последствия через призму переживаний героя. Что происходит с героем, когда он понимает, что лежит на поле битвы раненый?

Д.: Герой начинает задавать себе много вопросов, часто несвязанных между собой по содержанию: «Да, я ранен в бою. Опасно это или нет? <...> Что же такое? Отчего меня не подняли? Неужели турки разбили нас?». Герой задает вопросы и сам на них отвечает. Такая вопросно-ответная форма повествования начисто устраняет рассказчика, который бы поведал нам эту историю от третьего лица, и позволяет еще более углубиться во внутренний мир солдата. Нас еще более поражает то обстоятельство, что во время своих раздумий солдат не может понять, что стоны, которые он слышит, – это его стоны: «Боже мой, да ведь это я сам! Тихие, жалобные стоны; неужели мне в самом деле так больно? Должно быть».

У.: Но вот рядовой Иванов увидел труп турка, лежащего недалеко от него. Давайте прочитаем несколько описаний этого турка и ответим на вопрос: почему автор несколько раз слишком натуралистично рисует разлагающийся труп турка и какое он имеет значение?

Д.: (читают вслух 3 описания турка).

1. «А вот и мой сосед <...> Какой огромный. <...> Он лежит здесь мокрый, окровавленный. <...> Как он счастлив: он не слышит ничего, не чувствует ни боли от ран, ни смертельной тоски, ни жажды... Штык вошел ему прямо в сердце... Вот на мундире большая черная дыра; вокруг нее кровь. Это сделал я».

2. «Да, он был ужасен. Его волосы начали выпадать. Его кожа, черная от природы, побледнела и пожелтела; раздутое лицо натянуло ее до того, что она лопнула за ухом. Там копошились черви. Ноги, затянутые в штиблеты, раздулись, и между крючками штиблет вылезли огромные пузыри».

3. «Сосед в этот день сделался страшнее всякого описания. Раз, когда я открыл глаза, чтобы взглянуть на него, я ужаснулся. Лица у него уже не было. Оно сползло с костей. Страшная костяная улыбка, вечная улыбка показалась мне такой отвратительной, такой ужасной, как никогда, хотя мне случалось не раз держать черепа в руках и препарировать целые головы. Этот скелет в мундире с светлыми пуговицами привел меня в содрогание».

У.: Для чего автор дает такие натуралистичные описания турка?

Д.: Описывая гниющего турка через восприятие живого солдата, вынужденного медленно умирать и завидовать уже убитому, автор таким образом заставляет его еще больше страдать и в итоге прийти к выводу, что война – это то противоестественное состояние мира, где изначально жертвенные, героические побуждения оборачиваются злом. Нельзя просто подставить грудь под пули, надо убивать.

У: Так труп турка становится символом войны, несправедливой и бессмысленной в глазах героя, за которую он остро чувствует свою ответственность. Здесь, на поле боя, категория героизма исчезает, появляется категория ответственности: «Передо мною лежит убитый мною человек. За что я убил его? <...> Я не хотел этого. Я не хотел зла никому. <...> Мысль о том, что и мне придется убивать людей, как-то уходила от меня. Я представлял себе только, как я буду подставлять свою грудь под пули. <...> Чем же он виноват? И чем виноват я, хотя и убил его?. «Неужели я бросил все милое, дорогое, шел сюда тысячеверстным походом, голодал, мучился от зноя; неужели, наконец, я лежу теперь в этих муках только ради того, чтобы этот несчастный перестал жить? А ведь разве я сделал что-нибудь полезное для военных целей, кроме этого убийства? Убийство, убийца... и кто же? Я!» .

Так герой приходит к осознанию ответственности как участника этого злодеяния. И при этом Гаршин утверждает непреходящую ценность человеческой жизни.

В чем же пытается убедить нас автор, показывая двух случайно оказавшихся на войне солдат?

Д.: В том, что эти люди случайно оказались лицом к лицу со смертью, люди ничего не сделавшие друг другу. Автор показывает, что смерть, кровавая и страшная, здесь становится будничной, что это лишь отражает закономерность страшной нелепости войны. Один всегда должен убить другого просто потому, что он на войне и так надо.

У.: Ребята, давайте обратимся к сцене, когда герой смотрит в небо. В каком произведении герой также смотрел на небо раненым и размышлял?

Д.: Князь Андрей Болконский в романе Льва Толстого «Война и мир», раненный на поле боя, также смотрит на синее небо и тоже предается размышлениям.

У.: Как вы думаете, чем отличаются друг от друга эти два схожих эпизода?

Д.: Князь Андрей весь уходит в созерцание таинственной синевы, земля для него исчезает, он весь поглощен тайною этой спокойной бесконечности. Герой Гаршина тоже смотрит на небо, но строй его мысли совершенно иной. Небо для него только явление природы, а вся мучительная работа его мысли вращается в пределах доступного ему мирка, в центре которого лежит и разлагается убитый им человек. Он мучительно разбирается в своем положении: «Убийство, убийца... и кто же? Я!».

У.: Каким же мы видим человека на войне в рассказе Гаршина?

Д.: Гаршин, ставя своего героя лицом к лицу со смертью, заставляя его осознать близость конца и свое пограничное состояние между жизнью и смертью, вынуждает его рефлексировать, думать над своим поступком и приходиться к страшным выводам. Так, автор показывает нам героя чуткой совести, человека, в котором не убиты временем прекрасные черты.

У.: Правильно, Гаршин показывает нам человека, глубоко чувствующего свою личную ответственность за совершающееся в мире зло. Один из исследователей его творчества, Г.А. Бялый, сказал: «Война

столкнула его с таким бедствием, которое внезапно, как стихия, нарушило жизнь огромных человеческих масс. Она обострила присущее Гаршину с юношеских лет отвращение к социальной несправедливости. Он откликнулся на войну именно этим непосредственным чувством».

Итоги урока (записи в тетради):

У.: Итак, сегодня на уроке мы с вами попытались проанализировать рассказ Гаршина «Четыре дня» и отметить мастерство этого писателя в изображении войны. Давайте запишем некоторые выводы в тетрадь:

В рассказе В.М. Гаршина «Четыре дня» отразились впечатления от русско-турецкой войны 1877 – 1878 годов, непосредственным участником которой он являлся.

Гаршину важно показать именно психологическое состояние человека в ситуации войны, поэтому весь рассказ строится на таком приеме психологического анализа, как «поток сознания». Раненый не всегда понимает происходящее, его сознание «мерцает». За четыре дня он испытывает разные эмоции: отчаяние, сменяющееся надеждой, решимость бороться за жизнь до последних сил, переходящая в оцепенение, беспомощность, соседствующее с воспоминаниями и прощание с близкими, соседствующее с галлюцинациями.

Перед нами герой, остро чувствующий свою личную боль и ответственность за бессмысленность убийства, совершившегося на войне.

У.: И в заключение сегодняшнего урока я хотела бы обратить ваше внимание на то, что Гаршин в своем понимании войны был не одинок. Он был схож с группой художников, среди которых был В.В. Верещагин, на полотнах которого показаны бедствия войны, ее повседневность. Картины туркестанской серии, увиденные будущим писателем в год окончания им гимназии на первой персональной выставке Верещагина в Петербурге предопределили его подход к военной теме, повлияли на выработку писательской манеры. Давайте посмотрим на некоторые из них (учитель показывает картины: «Смертельно раненый», Апофеоз войны» и др.)

О чем говорит нам груда черепов на картине Верещагина «Апофеоз войны» и как это связано с эпитафией к сегодняшнему уроку?

Д.: Так же как Гаршин, художник натуралистично показывает страшное «лицо» войны. Оба художника были гуманистами и обличали войну как зло, с которым нужно бороться любыми способами, «пока есть силы». И писатель, и художник подчеркивают непреходящую ценность каждой отдельной личности.

Домашнее задание:

У.: Ребята, запишите домашнее задание. Я предлагаю вам прочитать рассказ «Трус» (еще один военный рассказ Гаршина) и написать сочинение на тему: «Правда» о войне в военных рассказах В.М. Гаршина.