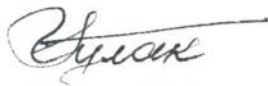


Харьковский государственный педагогический  
университет им. Г.С.Сквороды

*на правах рукописи*

Гулак Анатолий Тихонович



**СТИЛИСТИКА РОМАНА Л.Н.ТОЛСТОГО  
«ВОЙНА И МИР»**

10.01.02 — русская литература

10.02.02 — русский язык

**А в т о р е ф е р а т**  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Харьков — 1997



811.161.2  
821.161.2  
Диссертация является рукописью.

Работа выполнена в Харьковском государственном университете им. Г.С.Сковороды

**Официальные оппоненты**

доктор филологических наук, профессор  
Тарасов Леонид Феохтистович

доктор филологических наук, профессор  
Маслов Иван Степанович

доктор филологических наук, профессор  
Прокопенко Зоя Тимофеевна

**Ведущая организация**

Симферопольский государственный  
университет

Защита состоится 14 февраля 1997 года в 13.00 час. на заседании специализированного ученого совета Д 02.26.03 в Харьковском государственном педагогическом университете им. Г.С.Сковороды по адресу: 310168, г. Харьков, ул. Блюхера, 2 (зал заседаний)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Харьковского государственного педагогического университета им. Г.С.Сковороды.

Автореферат разослан « 12 » февраля 1997 г.

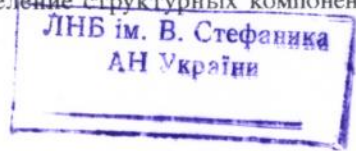
Ученый секретарь  
специализированного ученого совета

Е.А.Олексеенко

Творчество Л.Н.Толстого в разной степени и с разными целями исследовалось как лингвистами, так и литературоведами. Особенно большой интерес у исследователей вызывал (и продолжает вызывать) роман «Война и мир» [см. многочисленные статьи, разделы монографий о Л.Н.Толстом, а также специальные работы, посвященные этому произведению, П.В.Анненкова, Н.Н.Страхова, К.Н.Леонтьева, А.П.Скафтымова, Б.М.Эйхенбаума, В.Б.Шкловского, Б.И.Бурсова, Н.К.Гудзия, Я.Билинкиса, А.А.Сабурова, С.Г.Бочарова, П.П.Громова, Камянова, Хализева, Кормилова, Днепров, Сливичкой, Курляндской, Линкова и др.]. В большинстве своем эти работы ориентированы на выявление идейной проблематики толстовского романа, своеобразия его содержания, способов создания его композиционной целостности, сюжета, характеров и т.п.

Гораздо меньше работ, затрагивающих стилистико-речевую структуру романа Л.Н.Толстого [см. исследования В.В.Виноградова, А.В.Чичерина, В.В.Одинцова, Л.И.Ереминой и нек. др.]. Специальной же работы, рассматривающей великое произведение Л.Толстого целостно и замкнуто, как своеобразную структуру стилистико-речевых форм в их эстетической организованности, в их функциональном значении, в нашей филологической науке нет. Между тем такой стилистический анализ необходим, так как он позволяет избежать субъективного привнесения в структуру произведения чуждых ему норм и не только выявить особенности словесно-художественного мастерства писателя, но и полнее и точнее определить художественно-образное содержание рассматриваемого произведения. Необходимость всестороннего структурно-стилистического анализа романа Л.Н.Толстого «Война и мир», равно как и ранних произведений писателя, явившихся своеобразными «подготовительными этюдами» к великому роману, и обусловлена **актуальность** данного исследования. Имманентный анализ художественного текста, приемы и принципы организации текста, образ автора как глобальное связующее начало в тексте — все эти проблемы одинаково важны и для стилистики художественной литературы и для лингвистики, теории текста.

Стремление к единству, к тому, что Марсель Пруст называет «упорядоченной сложностью», характеризует большинство художественных произведений. Раскрытие «упорядоченной сложности» романа Л.Толстого «Война и мир», установление особенностей его структурно-стилистической организации и является **целью** данной работы. Осуществление поставленной цели требует разработки проблем методики стилистического анализа художественного прозаического произведения. Это — **одна из задач** исследования. Кроме того, **в круг решаемых проблем** входят: выделение структурных компонентов,





**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на совместном заседании секторов мировой литературы и языкознания Харьковского государственного педагогического университета им. Г.С.Сковороды. По теме диссертации сделаны доклады на научных конференциях в Лодзи (1978), Варшаве (1978), Туле (1981, 1983, 1993), Харькове (1989, 1991, 1993).

По теме диссертационного исследования опубликована монография «Стилистика романа Л.Н.Толстого «Война и мир» (объемом 9 п.л.), учебное пособие «Стилистический анализ «Севастопольских рассказов» Льва Толстого» (объемом 6,75 п.л.), а также 13 научных статей общим объемом 4,2п.л.

**Структура и основное содержание работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. Во *введении* обосновываются актуальность избранной темы и научная новизна работы, определяются цель и задачи исследования, приводятся основные положения, которые выносятся на защиту.

## ***Глава 1. Принципы стилистического анализа художественного прозаического текста.***

### ***§1. Основные методологические направления стилистических исследований художественной литературы.***

В §1 сделан аналитический обзор важнейших методологических направлений стилистических исследований в разных странах мира в последние десятилетия, отмечено то ценное (в методологических ориентациях, в выработке терминологического инструментария и т.п.), что было внесено в развитие науки о литературе этими направлениями.

### ***§2. Стилистический анализ художественного прозаического произведения***

Стилистический анализ литературного произведения предполагает детальное исследование словесной художественной структуры произведения. В подлинно художественном произведении каждый из составляющих его элементов «органически взаимодействует с другими, влияет на них и в свою очередь испытывает их совокупное влияние, приобретая вес и значение, которых он не имеет в своем обособленном виде» [Бушмин]. Поэтому для постижения художественного смысла произведения необходим тщательный и разносторонний анализ речевых средств, этот смысл выражающих и организующих, выявление их стилистически мотивированного употребления, их связей, соотношений, динамических взаимодействий, их эмоционально-экспрессивных, эстетических преобразований в структуре словесно-художественного целого.

Рассматривая словесно-художественное произведение как эстетическое единство, очень важно учитывать различие между стихотворными и прозаическими жанрами. В отличие от стихотворной речи, где обычно актуализируются минимальные семантико-стилистические единицы, совпадающие со словами (и даже морфемами), в прозаическом тексте элементы более низкого уровня включаются в сегменты более высокого уровня, иерархически подчиняются последним, как бы «затираются» и становятся «прозрачными» только в составе больших семантических целостностей. Первоначальными величинами, из которых в процессе развертывания повествования складываются так называемые «большие семантические фигуры» (по Славиньскому), являются семантические фразовые единства. Очевидно, существует аналогия между теми семантическими явлениями, которые происходят внутри повествовательной фразы, среди составляющих ее элементов, и теми, которые свойственны межфразовым отношениям в художественном тексте. В развитых многофразовых комплексах, формирующих семантические образования высшего порядка — «большие семантические фигуры», действуют те же конструктивно-стилистические принципы, что и внутри художественной фразы: принцип семантической аккумуляции, принцип колебаний между семантической статикой и динамикой (сформулированные Я.Мукаржовским).

Я.Славинский считает, что большие семантические фигуры (повествователь, персонажи, образ потенциального читателя) подлежат двойкой характеристике. С одной стороны, им соответствуют определенные способы сукцессивного накопления значений, с другой стороны — принципы системного сосредоточения и упорядочения этих значений, создания их конфигураций. Отмеченная Я.Славинским двойственность повествования проявляется также и в том, что одни и те же предложения по мере развертывания текста формируют различные семантические фигуры и одновременно являются элементами различных единств. Движение предложений вызывает к жизни многоплановую семантическую акцию, отдельные мотивы которой развиваются симультанно, проглядывая один из-за другого. Характерной является интерференция двух основных планов семантических единиц — тех, которые создают «изображаемый мир», и тех, которые формируют само повествование. Эта двойственность повествования как бы объективируется в самой его форме — когда появляется в его контексте «чужая» речь, в известной степени непосредственно дающая представление об изображаемом мире. Однако семантическая двуступенчатость повествования — явление более широкое, чем оппозиция собственно авторского повествования и «чужой» речи. Последняя является только одной из манифестаций названной двуступенчатости,

которая выражается также, а иногда прежде всего, средствами самого повествования. Интерференция больших семантических фигур выступает и в каждом из двух главных семантических планов. Одни и те же единицы конституируют образ повествователя и образ потенциального читателя — с одной стороны, мир изображенных героев и событий — с другой.

Оба семантических плана гармонизирует, синтезирует в единое целое «организующее художественное сознание» — образ автора. Образ автора — высокоорганизованный семантико-стилистический комплекс художественного произведения. Этот комплекс подлежит двусторонней характеристике: с одной стороны, это целостность, постепенно выделяющаяся из стилистико-речевой ткани текста; с другой стороны, это индивидуальная реализация определенных заданных образцов, которые подчиняют данное произведение литературной традиции. Такие образцы можно определить как правила упорядочения прибывающих в тексте семантических единиц, как принципы сведения последовательности таких единиц к определенной парадигме — образу автора. Этот образ может быть определен как комплекс отношений, в которых он находится с важнейшими семантическими фигурами художественного текста (повествователем, персонажами, образом потенциального читателя и т.п.).

Ф.Штанцель ввел в научный обиход понятие повествовательной ситуации, отличительными признаками которой являются: обнаружение или укрытие процесса повествования; выбор композиционно-речевых форм; позиции, используемые при повествовании; «роли», избранные повествователем (свидетель, протагонист, обозреватель, так называемый «всеведущий повествователь» и т. п.); возможная мотивация акта рассказа (воспоминание, дневник). Все это структурные элементы образа автора. Если этот перечень структурных «сочленений» [В.Виноградов] упорядочить, кое-что в нем уточнить и обобщить, то структуру образа автора можно представить как комплекс следующих отношений: 1) отношение к субъекту повествования; 2) отношение к изображаемому миру; 3) отношение к читателю; 4) отношение к стилистическим средствам и приемам организации повествования; 5) отношение к канонизированному художественной традицией образу автора. Каждому такому отношению соответствуют в художественном тексте определенные виды семантической информации: 1) тематизированная информация и 2) информация имплицитная, скрытая, вытекающая из особенностей организации текста. Как имплицитная, так и тематизированная информация характеризует личность говорящего, но между обеими этими характеристиками имеется существенное различие: имплицитная информация позволяет реконструировать личность

говорящего даже на основе таких его высказываний, в которых он не посвящает себе ни единого слова; тематизированная характеристика складывается из элементарных значений, носящих эксплицитный характер (сама личность говорящего в большей или меньшей мере входит в тему сообщения).

Глобальная информация, т.е. определенный образ автора сообщения не возникает как результат простого суммирования различных информации. Коммуникативная структура произведения создает сложную систему сигналов, определяющих значимость отдельных информации. Составляя репертуар отношений образа автора к важнейшим семантическим фигурам, мы тем самым как бы выделяем «зоны», в которых сосредоточиваются постепенно прибывающие в тексте семантические единицы, создающие данный образ. Упорядоченный в пределах определенной поэтики комплекс отношений в каждом произведении своеобразно интерпретируется, но при этом всегда выступает как комплекс, даже если определенные его элементы в данном соединении не выходят за рамки чистой возможности. Если обо всей такой выделяющейся из семантической ткани текста парадигме мы говорим как о «личности», то отдельные ее компоненты (отношения) можно рассматривать как «роли». Образ автора и является специфической комбинацией таких «ролей». В §2 детально рассмотрен каждый из конституирующих образ автора компонентов.

1. Повествователь является одной из важнейших семантических фигур эпического текста. Широкое признание среди филологов получила предложенная Ф.Штанцелем типология повествователей. Штанцель выделил три основных типа повествователей: 1) аукториальный повествователь в форме 3 лица единственного числа (Er-Erzähler), 2) повествователь в форме 1 лица единственного числа (Ich-Erzähler), 3) персональный повествователь.

Аукториальный повествователь находится вне изображаемого мира, но нередко обнаруживает свою позицию, комментируя слова и мысли героев, прибегая к морально-философским, публицистическим отступлениям. Авторские вторжения — комментарии, уточнения, обобщения и т.п. — Штанцель считает существенной чертой аукториального повествования. Всеведение повествователя также неразрывно связано с аукториальным повествованием. Но аукториальный повествователь может занимать и позицию стороннего наблюдателя, которая играет особую роль в повествовании в форме 3 лица, так как сочетается с определенным ограничением знания повествователя, вытекающим из того, что он представляет явления в процессе их восприятия, а следовательно, не всегда до конца известные. Повествователь в форме 1 лица ед. числа (Ich-Erzähler) выступает в двух основных формах — объективной и

субъективной, между которыми располагаются различные модифицированные формы (сказовая, эпистолярная, мемуарная и т.п.). Разница между объективной и субъективной формами — в степени охвата частей повествования личной точкой зрения рассказчика. Если повествователь в форме «Я» находится вне или на периферии изображаемых событий, ограничиваясь ролью стороннего наблюдателя, занимающего нейтральную позицию, повествование носит объективный характер. Если же повествователь в форме «Я» является одновременно одним из главных персонажей действия, если он рассказывает не только о том, что он наблюдает, но и о том, что он при этом чувствует, повествование в значительной мере охвачено его экспрессией, т.е. субъективизировано. Важной инновацией была введенная Штанцелем категория персонального повествователя — повествователя-посредника, повествующего в 3 лице, но отождествляющего себя с определенным персонажем или разными персонажами произведения. Повествователь как бы устраняется, передоверяя свои функции герою: на первый план выдвигается самосознание героя, появляется несобственно-прямая речь, воспроизводящая процесс мышления героя и минимизирующая пространственную и временную дистанцию между ним и повествователем. Штанцель рассматривает аукториальное и персональное повествование как крайние позиции, между которыми существует целый ряд промежуточных возможностей.

Многие исследователи рассматривают повествователя как один из «ликов» автора (В.Виноградов, В.Кайзер, Ф.Штанцель, С.Эйле и др.). Повествователь не является высшей творческой инстанцией произведения. В художественном произведении только образ автора, будучи коррелятом глобальной имплицитной информации, охватывающей всю структуру произведения, является эквивалентом несущего за нее ответственность реального ее конструктора. В это высшее конструирующее художественно-языковое сознание включается и образ повествователя. Между этими субъектными сферами устанавливаются сложные, динамичные отношения.

2. В художественном произведении события и лица могут изображаться разными способами. Когда повествователь описывает какое-либо явление как бы со стороны, извне, без изложения собственных впечатлений, когда его творческая энергия сосредоточивается прежде всего на самом представлении объекта — пластически-зримом, нередко впечатляюще-точном, и главное беспристрастном — повествование носит «объективный» характер. Изображенный мир здесь «говорит сам за себя», создается эффект самодвижения изображаемой жизни. В этом случае обнаруживается самая большая степень увлечения повествователя объектом рассказа, как бы признания за ним объ-

ективной, безотносительной, в известной степени «экзистенциональной» ценности. Когда же течение событий изображается через призму сознания того или иного персонажа или нескольких персонажей (т.е. когда повествователь как бы отождествляет себя с этими персонажами) и повествование ведется «изнутри», когда повествователь открыто оценивает и интерпретирует изображаемое — повествование приобретает «субъективный» характер. Субъективно окрашенное повествование является и тогда, когда повествовательная ситуация не погружена в изображенный мир, а актуализирована в произведении и на первый план выдвинута личность рассказчика. В художественном произведении (особенно реалистическом) контаминируются разные типы повествования, и о «субъективной» или «объективной» форме можно говорить лишь по преимущественному употреблению того или иного типа.

В литературном произведении, как правило, имеет место множественность повествовательных позиций, взаимодействующих друг с другом. Все это сказывается на привлечении различных типов повествовательной речи, на отборе и сочетании стилистико-речевых средств выражения и изображения.

3. Читатель является также одним из измерений повествовательной ситуации. Повествователь, как правило, ориентируется не на пассивно воспринимающего изображаемое читателя-потребителя, но рассчитывает на его сотрудничество, учитывая его возможные реакции, предусматривает их, даже пытается ими управлять. Иногда повествователь стремится убедить читателя не путем воспроизведения художественно-образных картин, а посредством логических доводов — и тогда композиционный центр тяжести в произведении переносится на дигрессивный слой — слой философско-публицистических отступлений. Эти отступления укоренены вне сюжета произведения. Но умело включенные, они играют важную роль — актуализируют второй семантический план произведения: конституируют образ повествователя и образ потенциального читателя, устанавливают между ними поле контактов. Адресат художественного сообщения (читатель) чаще всего выступает как молчаливый образ, а не как активный участник диалога. Облик эпического читателя нередко передает только имплицитная информация. Имплицитный читатель выступает как коррелят различных конкретизаций (в том числе и конкретизации, совпадающей с интенциями «творческого субъекта»). Гарантией симметрической связи между отправителем (автором) и адресатом (читателем) является обоюдное и одинаковое знание реализованного в произведении кода. В тексте произведения содержится вся информация о внутреннем процессе коммуникации, определена степень кодовой общности партнеров и зафиксированы результаты их соглашения. Однако расстояние между вы-

ходным состоянием кода и состоянием, очерченным сознанием читателя, не может быть большим. Ассоциации, которыми обогащается читательское восприятие, скрыты в глубинах текста, а не привносятся в него извне.

4. Выбор повествователя определенного типа во многом предопределяет стратегию повествования, детерминирует отбор и комбинирование композиционно-речевых форм. Стилистика и поэтика издавна располагают развернутыми многофразовыми стилистическими комплексами, охватывающими языковую композицию прозаического произведения, — такими, как: описание (изображающее предметную действительность в статике), повествование (запечатлевающее посредством слов развивающиеся во времени события, а также действия, состояния, настроения персонажей произведения), рассуждения (комментарии) и, наконец, речи персонажей (монологи и диалоги, произносимые вслух и «неслышные», «внутренние»). По-видимому, имеет смысл выделить из собственно повествовательной формы сообщение как свернутое, суммарное повествование, касающееся только важнейших моментов затронутой темы.

В конкретных художественных текстах названные композиционно-речевые формы редко выступают в чистом и разграниченном виде. Чаще всего мы имеем дело с объединением различных форм либо с их скрещением. И сама повествовательная речь имеет различные модификации. Выбор, распределение и роль различных повествовательных вариантов в произведении обусловлены избранным писателем образом автора и одновременно конституируют его.

Реализации эстетического замысла писателя способствуют различные стилистические приемы. Для выделения, акцентуации эмоционально и семантически значимых моментов повествования нередко привлекаются в художественном тексте целые серии взаимодействующих, функционально объединенных стилистических приемов — конвергенции (термин М.Риффатера). В качестве конвергирующих элементов могут выступить различные типы стилистических фигур (повтор, амплификация, градация, параллелизм, инверсия, анаколүф, антитеза и др.), тропы, стилистически окрашенные языковые средства. Сосредоточение на коротком отрезке текста комплекса стилистических приемов вызывает резкое повышение экспрессии. Каждый стилистический прием, каждая конвергенция приобретают ценность и значение только в связи с эстетической интенцией, которая их диктует. Их употребление обусловлено не только задачей создания того или иного стилистического эффекта на том или ином участке текста, но и глубокой внутренней связью с другими компонентами художественной структуры, сложным образом переплетающи-

мися друг с другом, взаимообуславливающими друг друга и формирующими художественное содержание.

5. Образ автора в эпическом произведении представляет собою единство структурных «сочленений», иерархическую комбинацию важнейших отношений — «ролей». Эти «роли» являются лишь схемами, которые в каждом произведении наполняются конкретным материалом. Та или иная иерархия «ролей» характеризует не только единичное произведение, но и целый класс (ряд) произведений, возникших в рамках определенной исторической поэтики. Интерпретация образа автора отдельного произведения в значительной мере заключается в рассмотрении его как варианта определенного образца, на который в данных литературно-исторических условиях опираются или от которого отталкиваются художественные поиски писателя. Литературное произведение является «сложным продуктом творчества индивидуальности и литературной школы или литературного направления в их взаимоотношениях» [Виноградов].

Большой художник слова либо существенно изменяет, либо модифицирует закреплённые традицией образцы. Известна стилистическая реформа Пушкина, кардинально изменившего языковую структуру образа автора в русской прозе, внедрившего принцип многопланности, «многоголосости» литературно-художественного стиля. Пушкинский принцип субъектной многопланности повествования развивают и углубляют (а иногда и решительно видоизменяют) последующие выдающиеся русские писатели. Различные модификации образа автора у разных писателей — это прежде всего различные комбинации названных отношений в пределах их основного комплекса. Установление специфики образа автора в творчестве того или иного художника слова возможно только лишь через установление специфики комплекса составляющих этот образ компонентов и каждого такого компонента в отдельности.

## *Глава 2. Стилистика ранней прозы Л.Н.Толстого*

### *§1. Стилистическая организация «кавказских» рассказов.*

Л.Н.Толстой, развивая пушкинскую традицию многопланового повествования, уже в раннем творчестве модифицирует, усложняет стилистическую речевую структуру образа автора. Экспрессивно-речевая организация произведений молодого писателя становилась все более сложной по мере стремления Толстого ко все более объемному изображению действительности, к освещению ее с разных точек зрения. Повышенная нагрузка приходится на

каждый компонент, каждую «роль» образа автора в толстовской прозе. «Прозрачное» пушкинское повествование, в котором доминирует установка на сюжетный расклад вещей, на события, действия, переживания героев (изображенные преимущественно метонимически, путем косвенной, побочной символизации, по характеристике В.Виноградова), повествование, актуализирующее главным образом только одно свое отношение — к изображенному миру, как бы односторонне мотивированное ходом событий, сменяется в произведениях Л.Толстого повествованием «заметным», делающим выразительными различные отношения повествующего субъекта — к изображенному миру, к читателю, к стилистическим средствам и приемам организации художественного текста. Рассказ у Толстого так оформлен, что сквозь находящийся на первом плане изображенный мир просвечивает вторая эпическая плоскость — повествовательная ситуация. Сила, величина и частота проблесков повествовательной ситуации в разных произведениях Толстого (и даже на разных участках одного произведения) разные и по-разному актуализируются. Но толстовский повествователь никогда не выступает в качестве холодного постороннего обозревателя, он всегда небезразличен к объекту своего рассказа. Отсюда — частые морализаторские «вторжения» в художественный текст толстовского повествователя, перебои повествования различного рода отступлениями, уточняюще-обобщающими комментариями, медитациями, манифестирующими мир его убеждений, его «нравственное отношение к предмету», усложняющими структуру его произведений.

Уже в «кавказских» рассказах (первых произведениях Л.Толстого) обозначились (одни в большей, другие в меньшей степени) оригинальные толстовские стилистические тенденции, которые затем интенсивно развивались и углублялись в последующих произведениях писателя.

В рассказах кавказского цикла Толстой прибегает к «заметному» повествованию, поочередно актуализируя оба основных семантических плана — мир изображенных героев и событий и повествовательную ситуацию с образом повествователя-рассказчика в центре. При этом «жизненная» причинность между явлениями, событиями, решениями и действиями персонажей не «затирается» конструктивной целесообразностью, оживление телеологических связей (ср. рамочное построение рассказов) не идет в ущерб жизненному правдоподобию.

Сложность, «заметность» повествовательного стиля «Набега» обусловлена постоянным изменением не только пространственной, но и эмоциональной дистанции рассказчика. Его творческая энергия то сосредоточена на объективном, максимально адекватном воспроизведении языковыми средствами

художественной действительности — и тогда повествовательная ситуация, «прилегая» к этой (изображаемой) действительности, как бы скрыта в структуре текста. То его внимание отвлекается от прямого объекта рассказа в сфере собственных оценок, субъективных интерпретаций — и тогда, соответственно, «затемняется» мир героев и на первый план выдвигается личность самого рассказчика. Так, актуализируют повествовательную ситуацию, фокусируя внимание на образе повествователя, многочисленные эмоциональные вопросы и восклицания. Проблески повествовательной ситуации заметны и в иронических характеристиках представителей показной храбрости (поручика Розенкранца, генерала, офицеров свиты). Прием иронического смешения повествовательного стиля с «чужой речью», усиливая контрасты экспрессивного освещения, сгущая сатирические краски изображения, в то же время говорит и об использующем его рассказчике-волонтере и — шире — стоящем за последним авторе-писателе. Соответственно конституируется и образ потенциального читателя, на которого ориентируется повествователь и который способен разделить его взгляды и убеждения. Конечно, образ потенциального читателя имплицитно формируется структурой всего произведения, однако каждый случай актуализации второго семантического плана произведения (повествовательной ситуации) влечет за собой кристаллизацию не только повествующего субъекта, но и находящегося «по другую сторону» произведения читателя.

Хотя первые рассказы Л.Толстого реализуются рассказчиками-посредниками (волонтер, юнкер) между автором (читателем) и изображаемым миром, образ рассказчика, организующего повествование, расширен до пределов образа автора. В интеллектуально-нравственном и в «социально-экспрессивном» отношении облик рассказчика максимально сближен с обликом автора-писателя. Речь персонажей не нивелируется экспрессией речи рассказчика, но передается с сохранением всех индивидуальных своеобразий устного диалога. Рассказчик, как писатель, «как бы разыгрывает сцены бесед между героями своего повествования» [Виноградов].

В «кавказских» рассказах одноплановость повествования, обусловленная избранной формой (*Ich-Erzählung*), время от времени разрушается — в результате подмены позиции непосредственного (стороннего) наблюдателя позицией всеведения. Кроме того, в повествовательный стиль проникают отголоски речей персонажей. Вследствие этого субъект повествования уже в первых рассказах Л.Толстого имеет сложную стилистико-речевую структуру. Но это еще не тот многослойный, драматически-напряженный образ автора, объединяющий изменчивые потоки речевой экспрессии (обусловленной

скользящей позицией повествователя), который выступает в последних двух «Севастопольских рассказах» и особенно в романе «Война и мир». Поскольку в «кавказских» рассказах повествователь в форме «Я» (Ich-Erzähler) сочетает в себе функции действующего лица и рассказчика и его внимание сосредоточивается главным образом на раскрытии психологического облика окружающих его людей (а не на самоанализе), он по логике своего положения не мог осветить описываемые лица изнутри. При проникновении субъективного, личностного начала во все элементы повествования герои произведения неизбежно «становятся менее резко определенными, менее точно очерченными» [Громов]. Л. Толстой в «кавказских» рассказах еще почти не изображает сложные диалектико-противоречивые состояния человеческой психики (исключение составляет воспроизведение в «Рубке леса» мыслей и переживаний юнкера-рассказчика в момент опасности). Значительное место в этих рассказах отводится развернутым психологически-метким характеристикам отдельных лиц. Внутреннее состояние персонажей передается в основном «метонимически» — через воспроизведение выразительных движений, мимики, поз, сделанное с позиции непосредственного (стороннего) наблюдателя.

В «Набеге» и «Рубке леса» отчетливо обозначились толстовские приемы «остраненного» изображения батальных сцен — с точки зрения человека, впервые наблюдающего боевые схватки и потому остро и свежо воспринимающего увиденное. В соответствии с этим отбираются языковые средства, непосредственно и правдиво обозначающие «детали» наблюдаемого явления, безыскусственно, прямо выражающие впечатления наблюдателя-рассказчика. В названных рассказах еще только намечается (прежде всего в «Рубке леса») специфическая толстовская «диалектика души». Со всей отчетливостью она откроется во втором и третьем севаستопольских рассказах, где Толстой «объединяет разные и противоположные импульсы и устремления не только в одном персонаже, но и в одном моменте его переживаний» [Громов].

## *§2 Стилистическая организация «Севастопольских рассказов»*

В «Севастопольских рассказах» структура образа автора становится более сложной. В отличие от «кавказских» рассказов, где лица и события освещались сквозь одну субъектную призму, в первом севастопольском рассказе повествование строится на взаимодействии двух точек зрения, двух восприятий — хорошо знающего военный Севастополь повествователя-корреспондента и его воображаемого спутника — человека, впервые попавшего в осажденный город. Страстное стремление повествователя к тому, чтобы воображаемый спутник-читатель не только увидел то же, что и он, но и осознал

увиденное так же, как и он, приводит к своеобразному скрещению в структуре «Севастополя в декабре месяце» словесно-изобразительных, поэтических, и риторических форм. Изменчивая экспрессия композиционно-речевых плоскостей придает необыкновенную напряженность образу автора в первом севастопольском рассказе Л.Толстого.

В рассказе «Севастополь в мае» впервые в литературно-художественной практике Л.Толстого используется сложная система субъектных призм, в которых преломляется освещение сюжета. Изображение литературно-художественной действительности в этом рассказе осуществляется с позиции всеведущего автора-повествователя, с позиции стороннего наблюдателя, с позиции того или иного персонажа, с позиции непосредственного наблюдателя, незримо присутствующего в изображаемой сцене, в тех же условиях, что и герой. Рассказ «Севастополь в мае» вставлен в своеобразную рамку нравственно-публицистических рассуждений автора-повествователя. В этих рассуждениях как бы обнажается план эпических правил и ценностей, признаваемых повествователем, трактуемых им как директивы изображения действительности, как нормы выбора, соединения и оценки изображаемых событий — одним словом, «метаязык» рассказа, система моральных принципов, в свете которых и рассматривается опыт героев произведения. Они (рассуждения) выступают как полярная возможность, так как вводят названный язык *explicite*, непосредственно обнаруживая сферу «надсознательного». На другом повествовательном полюсе оказывается рассказ о явлениях, находящихся ниже порога полного знания повествователя, сомнительных для него в такой же степени, как и для изображаемых героев. Предельной выразительности данная позиция достигает в НСПР, которая, внося в повествование особенности речи и мышления персонажа, уменьшая пространственно-временную дистанцию между ним и повествователем, тем самым приближает повествование к персональному типу. Появление элементов персонального повествования не превращает, однако, аукториальный рассказ в персональный.

В «Севастополе в мае» применяется оригинальный толстовский прием двойного воспроизведения событий: сокращенного — через рассказ (в форме косвенной передачи) участника событий, рассказ во многом выдуманный, приукрашенный, не соответствующий действительности, и развернутого — сквозь призму сознания того же персонажа, отражающую подлинное течение событий (на что прямо указывает комментарий всеведущего повествователя). Ср. хвастливый рассказ Песта о своем участии в сражении и подробное описание того, как на самом деле развивалось событие; ср. также сопоставительное двойное воспроизведение событий с участием Калугина.

Углубленному психологическому анализу движений взволнованной человеческой души в рассказе «Севастополь в мае» способствовало использование — впервые в творчестве Л.Толстого — формы *внутреннего монолога*, передающего логически неорганизованный, хаотический поток возникающих в глубинах сознания и не высказанных вслух мыслей персонажа (ср. внутренние монологи Михайлова, Праскухина).

В последнем севастопольском рассказе Л.Толстой ищет новые принципы художественного воплощения действительности, не отказываясь и от уже найденного. Для «Севастополя в августе 1855 года» характерно, как и для «Севастополя в мае» многоаккурсное освещение изображаемого мира, т.е. освещение его с разных точек зрения, но сама композиция используемых точек зрения претерпевает заметные изменения: увеличивается в ней удельный вес одних точек зрения, уменьшается — других, меняются и функции использования различных точек зрения. Ослабляется в последнем севастопольском рассказе активность позиции всеведущего повествователя, постоянно вторгавшегося в предыдущем рассказе в мысли, разговоры, показания персонажей, разоблачая несоответствие между их словами и действительностью. Открыто публицистическое слово повествователя вытесняется в «Севастополе в августе 1855 года» подчеркнуто реалистическим художественным изображением жизни во всей ее полноте, со всем мелочным и героическим в ней. В отличие от «Севастополя в мае», где внимание повествователя почти исключительно сосредоточено на анализе внутренних состояний персонажей (особенно в минуты смертельной опасности), в рассказе «Севастополь в августе 1855 года» Толстой стремится к созданию более пластичных и цельных, индивидуализированных образов персонажей. Именно в этом рассказе формируется своеобразный толстовский стиль портрета. Как и у Гоголя, в последнем севастопольском рассказе Толстого представлены два типа портретной характеристики: атрибутивный и атрибутивно-предикативный (по терминологии В.В.Виноградова), только без комических осложнений (но иногда с сатирической заостренностью). Начальные портретные зарисовки осуществляются, как правило, с позиции стороннего наблюдателя (удельный вес этой позиции заметно возрастает в последнем севастопольском рассказе). Создаются они путем своеобразного отбора и перечисления внешних признаков с обязательным выделением хотя бы одной индивидуально-характеристической приметы. Если второстепенные персонажи дифференцируются только путем описания их внешнего облика (в «Севастополе в августе 1855 года» даже эпизодические лица наделены запоминающейся портретной характеристикой), то изображение главных героев не ограничивается их портретом.

Индивидуализация образов главных персонажей углубляется развернутой психологической характеристикой, данной с позиции всеведения. Важным структурным элементом этих образов являются внутренние монологи, вскрывающие глубины душевного мира героев. Главные герои выступают в свете рассказов о них (или не высказанных вслух мнений) окружающих их людей, их речевой экспрессии. В «Севастополе в августе 1855 года» Толстой избегает микроскопического анализа мыслей и переживаний героев в критические моменты их жизни, в результате чего увеличивается эмоционально-смысловая емкость и насыщенность внешних деталей. В последнем Севастопольском рассказе намечаются новые словесно-художественные формы изображения, во многом превосходящие принцип «айсберга», выдвинутый в XX веке американским писателем Э.Хемингуэем.

В «Севастополе в августе 1855 года» находит свое развитие «остраненное» изображение батальных картин с использованием диалога в качестве усилительного экспрессивно-изобразительного средства (ср. изображение боя, когда французы идут на штурм Севастопольских бастионов). Таким образом, индивидуально-речевой стиль молодого Л.Толстого эволюционировал в сторону усложнения художественно-стилистических форм и приемов, позволявших писателю все более объемно и глубоко изображать художественную действительность. И хотя в этих рассказах еще не найдены те идеальные пропорции между способами изображения литературно-художественной действительности «извне» и «изнутри», которые характерны для романа-эпопеи «Война и мир», тем не менее они (рассказы) знаменовали собою новое явление не только в русской, но и в мировой литературе.

### *Глава 3. Стилистика романа «Война и мир»*

#### *§1 Диалектика позиций повествователя*

Необычна и сложна стилистико-речевая структура образа автора в романе Л.Н.Толстого «Война и мир». Повествователь в «Войне и мире», занимая то позицию непосредственного наблюдателя, то стороннего наблюдателя, то позицию всеведения, время от времени уступает место наблюдателю-посреднику, отождествляющему себя с различными персонажами — нередко в пределах одной и той же изображаемой сцены. В то же время повествование в толстовском романе выразительно указывает не только на изображаемый мир, но и на вторую эпическую акцию, центром которой является сам рассказчик.

Для романной прозы Л.Толстого характерно повествование, которое, используя терминологию Ф.Штанцеля, можно определить как **аукторнальное**. В «Войне и мире» повествователь, выступая в форме 3 лица единственного числа, находится вне мира повествования, но время от времени обнаруживает свой облик, свое участие в воспроизведении действительности, комментируя, опровергая, разоблачая показания персонажей. Иногда его власть и знание кажутся неограниченными. Но он может и сужать свое поле зрения до поля зрения персонажа, смотреть на мир его глазами — с пространственной точки зрения или погружаясь в его сознание (о чем сильнее всего сигнализирует появление элементов несобственно-прямой речи). Как только в произведении появляется несобственно-прямая речь, в той или иной степени воспроизводящая процесс мышления персонажа и минимизирующая временную дистанцию между повествователем и персонажем, — можно говорить об использовании в нем элементов **персонального повествования**.

Таким образом, повествование в толстовском романе не является однородным. Амплитуда его колебаний — от максимального, выходящего за пределы доступного обычному человеку знания, до ограниченного знания или даже отсутствия знания о явлениях, недоступных наблюдению.

Судя по всему, между автором и повествователем «Войны и мира» отсутствует интеллектуальная, нравственная и социально-языковая дистанция. Повествователь разделяет с автором полное знание об изображенном мире и оценивает его с идеологических позиций творца, причем обобщения, содержащиеся непосредственно в комментариях и опосредованно в структуре целого текста, взаимно дополняют друг друга. Поэтому представляется правомерным применительно к определенным фрагментам текста романа «Война и мир» использование термина «авторское повествование».

В «Войне и мире» повествование с самого начала организовано точкой зрения **всеведущего повествователя**. Видит и знает он несравнимо больше, чем тот или иной герой, и может этим знанием умело распорядиться, классифицируя изображаемые лица, интерпретируя читателю их слова и поступки. Всеведущему повествователю открыт доступ к внутреннему миру персонажей, к их мыслям и подлинным намерениям. Он пристально всматривается в героев и внимательно следит за их высказываниями, тут же, в комментарии, уточняя, корректируя их показания. Ср.: «—А! Я очень рад буду, — сказал князь. — Скажите, — прибавил он, как будто только что вспомнив что-то и особенно-небрежно, *тогда как то, о чем он спрашивал, было главной целью его посещения,* — правда, что l'impératrice-mère желает назначения барона Функе первым секретарем в Вену? — C'est un pauvre sire, ce baron a ce

qu'il paraît.— Князь Василий желал определить сына на это место, которое через императрицу Марию Феодоровну старались доставить барону».

Всеведение повествователя, неразрывно связанное с аукториальным повествованием, является оппозиционным элементом по отношению к появляющейся внутри этого повествования позиции **стороннего наблюдателя**. Эта позиция всегда связана с целостным представлением изображаемого мира, новых для читателя явлений. Позиция стороннего наблюдателя связывается с определенным ограничением знания повествователя, вытекающим из того, что он представляет явления в процессе их восприятия, а следовательно, не всегда хорошо известные. В качестве средств, эксплицирующих эту позицию, выступают в романе слова: *казалось, видимо, может быть, как будто, верно, очевидно, должно быть, по-видимому* и др. Ср., например, изображение первого появления в салоне Анны Павловны Шерер Андрея Болконского: «Ему, *видимо*, все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уже надоело ему так, что и смотреть на них и слушать их ему было очень скучно. Из всех же прискучивших ему лиц лицо его хорошенькой жены, *казалось*, больше всех ему надоело»; ср. также первоначальные портретные характеристики персонажей — Элен, виконта, Сони, полкового командира и мн.др. Сторонний наблюдатель у Толстого не ограничивается «поверхностным» восприятием явлений, попадающих в поле его зрения, а стремится их интерпретировать, увидеть за ними знаки душевной жизни персонажей, пытается проникнуть в подсознательные мотивы, движущие их поведением. Позиция стороннего наблюдателя в «Войне и мире» диалектична. Это диалектика знания и незнания повествователя, который, занимая внешнюю по отношению к изображаемым явлениям позицию, некоторых вещей не знает, но опираясь на свои знания и свой опыт, делает далеко идущие выводы об увиденном, трактуя доступные наблюдению факты как проявления неких внутренних закономерностей. Так, по внешнему виду персонажа определяется его характер, его мысли и чувства. На основе внешних проявлений делается заключение об их источниках, на основе результатов — об их причинах. Позиция стороннего наблюдателя используется в «Войне и мире» в следующих функциях:

А. Для описания персонажа при первом его представлении. Такое описание производится у Толстого обычно с точки зрения стороннего наблюдателя, как бы впервые видящего данного человека и остро всматривающегося в него. Поэтому начальные портретные зарисовки создаются по принципу сочетания «зрительных» определений, определений оценочного плана и нередко — описаний выразительных жестов, движений, мимики персонажа, с обязательным выделением (подчеркиванием) хотя бы одной индивидуально-

характеристической приметы. Такой приметой может быть или какая-либо броская статичная деталь внешнего облика, или своеобразное выразительное движение тела (или мимика), косвенно отражающее существенную черту характера персонажа или его состояние в описываемый момент, это, наконец, может быть внешняя деталь, вобравшая в себя постоянный признак и признак изменчивый, порожденный сиюминутным состоянием персонажа. Ср., например, портрет полкового командира: «Полковой командир был пожилой, сангвинический, с седеющими бровями и бакенбардами генерал, плотный и широкий больше от груди к спине, чем от одного плеча к другому. На нем был новый, с иголки, со слежавшимися складками, мундир и густые золотые эполеты, которые *как будто* не книзу, а кверху поднимали его тучные плечи. Полковой командир *имел вид человека*, счастливо совершающего одно из самых торжественных дел жизни. Он похаживал перед фронтом и, похаживая, подрагивал на каждом шагу, слегка изгибаясь спиной. *Видно было*, что полковой командир любит свое полком, счастлив им и что все его душевные силы заняты только полком; но, несмотря на то, его подрагивающая походка *как будто* говорила, что, кроме военных интересов, в душе его немалое место занимают и интересы общественного быта и женский пол». Позиция стороннего, но очень внимательного наблюдателя позволяет полнее, всестороннее описать то или иное действующее лицо, выделяя как общие, устойчивые черты его внешности, так и характерные для его состояния в данный момент.

Б. Позиция стороннего наблюдателя, остро и свежо воспринимающего происходящее, используется Толстым не только при обрисовке внешности персонажей, но и при изображении событий с целью их наиболее яркого, экспрессивного освещения. Ср., например, в 1 томе изображение поведения гусар (среди которых находится и юный Николай Ростов) под артиллерийским обстрелом французов. Здесь повествователь, которому хорошо известны герои, их внутренний мир, становится на позицию стороннего наблюдателя и описывает только то, что доступно наблюдению со стороны. Вместе с тем изображенная картина исполнена динамизма и экспрессии. За лаконичными конструкциями, фиксирующими внешние, обычные в подобной обстановке действия военных, скрывается глубокое внутреннее напряжение. Использование различных стилистических приемов придает повествованию экспрессивно-ломаный характер и способствует более полному и точному воссозданию жизненной атмосферы, как бы насыщенной настроениями и чувствами героев.

Позиция стороннего наблюдателя в «Войне и мире» чаще всего связывается с постепенным переходом на позицию персонажа. В последнем случае можно выделить следующие типы повествования:

**А. Повествование, организованное точкой зрения непосредственного наблюдателя** (находящегося как бы за спиной героя, в тех же условиях, что и герой). Наблюдение здесь ведется с точки зрения пронизательного повествователя и оформляется его языком. Пространственная точка зрения не покрывается точкой зрения героя: повествователь видит и знает больше, чем герой, смотрит на все как бы под другим углом зрения. Другими словами: непосредственный наблюдатель, хотя и находится в тех же условиях, что и герой, отличается от последнего степенью широты поля зрения и степенью пронизательности взгляда, глубины проникновения в наблюдаемые явления. Ср., например: «Князь Василий не отвечал, хотя с свойственной светским людям быстротой соображения и памятью, движением головы показал, что он принял к соображенью это сведенье». Ср. также: «Когда она сказала ему это, он ничего не ответил, только наклонился и показал всем еще раз свою улыбку, которая ничего не говорила, разве только вот что: «Мнения мнениями, а вы видите, какой я добрый и славный мальй». «Долохов посмотрел на Пьера светлыми, веселыми, жестокими глазами, с той же улыбкой, как будто он говорил: «А вот это я люблю». Чаще всего именно пронизательный непосредственный наблюдатель, «читая» выражение лица, глаз, улыбки толстовских героев, переводит этот язык мимики на формы внешней речи. При использовании данной позиции нередко употребляются слова-операторы (термин Б. Успенского), трансформирующие описание изнутри в описание извне. Ср. приведенные выше примеры.

**Б. Повествование, организованное пространственной точкой зрения персонажа.** В языковом отношении повествование этого типа облечено в формы, тяготеющие к речи автора. Однако точка зрения повествователя все больше передвигается в сторону героя, прежде всего в плане пространственной характеристики. Повествователь, изображая романную действительность, занимает по отношению к ней позицию наблюдателя, позицию, совпадающую с той, которую занимает герой. Поле зрения повествователя на этих участках текста ограничивается полем зрения героя. Не всегда наблюдения этого типа связаны с несобственно-прямой речью. Нередко и без появления НСПР наблюдения, осуществляемые повествователем в присутствии героя, автоматически сужаются до познавательной перспективы последнего и возможностей его восприятия. Ср., например: «Подъехав к крыльцу большого дома у конногвардейских казарм, в котором жил Анатолий, он поднялся на

освещенное крыльцо, на лестницу, и вошел в отворенную дверь. В передней никого не было; валялись пустые бутылки, плащи, калоши; пахло вином, слышался дальний говор и крик.

Игра и ужин уже кончились, но гости еще не разъезжались. Пьер скинул плащ и вошел в первую комнату, где стояли остатки ужина и один лакей, думая, что его никто не видит, допивал тайком недопитые стаканы. Из третьей комнаты слышалась возня, хохот, крики знакомых голосов и рев медведя. Человек восемь молодых людей толпились озабоченно около открытого окна. Трое возились с молодым медведем, которого один таскал на цепи, пугая им другого».

Повествователь описывает здесь явления, которые могли быть замечены как с его позиции, так и — одновременно — с позиции персонажа. Но только с точки зрения Пьера голоса, доносившиеся из третьей комнаты, можно квалифицировать как «знакомые». Перспектива героя здесь не захватывает в полном объеме его психику, не ориентирована на его язык. Повествование этого типа относится еще к аукториальному повествованию, но являет собою его наиболее выдвинутый в сторону персонального повествования бастион.

#### **В. Повествование «от персонажа» (персональное повествование).**

О повествовании, организованном через субъектную призму персонажа, в полной мере можно говорить только тогда, когда используется психологическая точка зрения последнего, а это, как правило, связано с ориентацией на его речь (появлением элементов НСПР). Несобственно-прямая речь является стилистическим показателем драматической (поскольку внутренне противоречивой) солидарности повествователя с персонажем. С одной стороны, повествователь навязывает персонажу свою точку зрения, зафиксированную в грамматических формах повествования, с другой стороны — он сам фактически определяется через точку зрения персонажа, пристраивая свой монолог к его монологу. Он как бы располагается в мире изображаемого персонажа, разделяя с ним его сомнения, переживания, его незнание или полузнание. Повествовательная ситуация в данном случае погружена в изображаемый мир, и дистанция, разделяющая две эти сферы произведения, естественным образом сводится к нулю. Ср., например: «И тот час же ему пришла в голову мысль, что данное слово ничего не значит, потому что еще прежде, чем князю Андрею, он дал также князю Анатолю слово быть у него; наконец он подумал, что все эти честные слова — такие условные вещи, не имеющие никакого определенного смысла, особенно ежели сообразить, что, может быть, завтра же или он умрет, или случится с ним что-нибудь необыкновенное, что не бу-

дет уже ни честного, ни бесчестного». В качестве выделяющего НСПР средства здесь выступает прежде всего смена временного плана: в авторской части предложения глагол (*пришла*) употреблен в форме прошедшего времени в абсолютном значении; включение настоящего относительного (*данное слово ничего не значит*) переносит повествование в сферу речи героя, и далее прошедшее чередуется с настоящим и будущим, отражая движение мыслей персонажа. Кроме того, выделяющими НСПР средствами в данном фрагменте служат: изменение модальности (включение модального слова *может быть*); многократное повторение лексемы *слово* (*честное слово*), употребленной ранее (в непосредственной близости) в прямой речи героя; повторы разделительного союза *или*, отрицательно-усилительной частицы *ни*, напрягающие эмоциональность; наречие времени *завтра*, переключающее повествование во временной план героя; местоимения *все эти, такое*, усилительная частица *же*, подчеркивающие субъективную экспрессию. Выделяет НСПР и лексическая имитация стиля речи героя (*данное слово ничего не значит, все эти честные слова — такие условные вещи, не будет уже ни честного, ни бесчестного*), и своеобразная интонация рассуждения, объединяющая НСПР в интонационное единство. Все рассмотренные средства сдвигают повествование в план персонажа, передают содержание и экспрессию его внутренней речи.

Повествователь в «Войне и мире» нередко становится на точку зрения того или иного персонажа, но степень субъективизации повествования в разных случаях различна. Повествователь может смотреть на мир глазами героя только в плане пространственной характеристики, может все более ограничивать сферу своего знания, сводя его до знания героя, все глубже проникать в сознание и подсознание последнего. При этом чем отчетливее в повествовании выражен план персонажа, чем концентрированнее представлены приемы субъективизации, тем больше ауториальное повествование приближается к повествованию персональному. Собственно, о появлении элементов персонального повествования можно говорить только в случае введения несобственно-прямой речи, как фактора, содержащего в себе особенности речи и мышления героя, уменьшающего пространственную и временную дистанцию между героем и повествователем.

Одной из важнейших черт объективности изображения Н.Н.Страхов считает стремление к «самостоятельному» представлению лиц и событий. Эта черта составляет сущность повествовательного типа, который Ф.Штанцель называет сценическим представлением, противопоставляя его сообщению либо панораме, панорамному повествованию. Последнее, по мнению Штанцеля, связывается преимущественно с ауториальным повествованием,

первое — с персональным. Характерным признаком повествования-сообщения является значительная дистанция (временная и пространственная) между повествователем и изображенным миром (в зависимости от того, какая имеется в виду дистанция, функционирует два основных ее определения: если имеется в виду пространственная дистанция, употребляется термин «панорама», если временная — «сообщение»). Наблюдения, представляющие панораму изображенного мира, без участия героя, чаще всего с точки зрения «птичьего полета» — типичный пример этого повествования. Ср.: «Полковой командир, сам подойдя к рядам, распорядился переодеванием опять в шинели. Ротные командиры разбежались опять по ротам, фельдфебели засуетились (шинели были не совсем исправны), и в то же мгновение заколыхались, растянулись и говором загудели прежде правильные, молчаливые четвероугольники. Со всех сторон отбегали и подбегали солдаты, подкидывали сзади плечом, через голову перетаскивали ранцы, снимали шинели и, высоко поднимая руки, втягивали их в рукава».

Другим весьма характерным проявлением этого типа повествования является представление прошлого героев (их характеристика, данная по крайней мере не с позиции наблюдателя). Пространственно-временная позиция повествователя в этих случаях не определена, ясно только, что она весьма отдалена. В повествовании же, организованном точкой зрения персонажа, ситуация выглядит несколько иначе. Дистанция (и пространственная, и временная) значительно сокращена, иногда она почти не заметна. События изображаются как незаконченные, незамкнутые, словно бы развертывающиеся на глазах героя и читателя. Это — характерные черты сценического изображения. В «Войне и мире» сценическое изображение, как правило, появляется там, где повествование переносится в субъективную сферу персонажа, организуется его точкой зрения; тем самым уменьшается роль аукториального повествователя, и повествование приближается к персональному типу. Для сценического изображения характерно также ограничение повествования за счет увеличения диалога, что способствует перенесению перспективы изображения от одного действующего лица к другому и открывает возможности для нейтрального повествования.

Помимо классических форм повествования, охватывающих все произведение или значительную его часть, в «Войне и мире» широко представлены микроформы, идущие от 1 лица. Это прежде всего письма и интимный дневник героя, которые включаются в повествовательный поток романа. Письмо, включенное в текст романа, вносит в него установку на чужую речь, отличную как от речи повествователя, так и от речи персонажей. Это особый

вид высказывания, находящийся на границе повествования и диалога; его письменное оформление придает ему иной ранг и несколько отличающуюся от устного высказывания форму. Вместе с тем этот тип высказывания прочно связан с точкой зрения персонажа: письмо служит формой субъектных преломлений изображаемого. Дневник Пьера выступает в романе как субъектная форма осмысления действительности, как способ психологического самораскрытия героя. Посредством этого приема изложения характеризуются высшие моменты напряжения духовных сил героя, а также колебания в его настроении. Включение в повествование писем и дневника расширяет изображаемое пространство, углубляет психологическую перспективу, создает семантическую изменчивость словесного движения, композиционно разнообразит текст романа.

## *§2. Стилистико-речевая структура образа персонажа.*

Сложны и разнообразны приемы построения индивидуального образа в стиле толстовского романа. «Толстым был задан огромный масштаб изображения человека» [Сливицкая]. Богатство и разнообразие толстовских приемов выражения и изображения проявляется прежде всего в формировании образов главных персонажей. Момент появления персонажа в романе является важным элементом композиции произведения. Автор «Войны и мира» собирает значительную часть своих персонажей (в том числе и двух главных героев — Пьера Безухова и Андрея Болконского) в начальной партии романа в «нейтральном» месте — салоне Анны Павловны Шерер, где они не только характеризуются повествователем, но и по-разному отражаются в различных субъектных сферах. У Толстого всегда первое появление героя сопровождается портретной характеристикой (состоящей, как правило, из внешне-зрительных определений), данной с позиции стороннего наблюдателя. Установка Толстого на текучесть, изменчивость душевной жизни человека, отражающихся и на его внешности, приводит к двойному (чаще всего контрастному) описанию одного и того же персонажа (в разных ситуациях). Ср. изображение князя Андрея Болконского при первом его представлении в салоне Анны Павловны Шерер и изображение того же персонажа в иной обстановке — дома, в доверительном разговоре с Пьером. В первом случае передается впечатление повествователя (выступающего здесь в качестве потенциального действующего лица, внимательно наблюдающего за всеми со стороны). Производится перечисление немногих качественных признаков, отражающих внешние (довольно общие) особенности персонажа.

По-иному изображен князь Андрей в доверительной беседе с Пьером: «Князь Андрей, говоря это, был еще менее похож, чем прежде, на того Болконского, который, развалившись, сидел в креслах Анны Павловны и сквозь зубы, щурясь, говорил французские фразы. Его сухое лицо все дрожало нервическим оживлением каждого мускула; глаза, в которых прежде казался потушенным огонь жизни, теперь блестели лучистым, ярким блеском. Видно было, что чем безжизненнее казался он в обыкновенное время, тем энергичнее был он в минуты раздражения». Портрет Андрея Болконского дома, в откровенной беседе с Пьером, сопоставляется с портретом Болконского в гостиной Анны Павловны. Меняется отношение повествователя к изображаемому: если раньше (в салоне Анны Павловны) он объективно-беспристрастно с отдаленной дистанции фиксировал отдельные особенности внешности Андрея Болконского, то теперь эпическая дистанция сокращается — описание внешности героя дается крупным планом. Соответственно меняется и репертуар изобразительно-выразительных средств в этом фрагменте: важную роль начинают играть глаголы (лицо *дрожало*, глаза *блестели*), вносящие элемент динамики в портретное изображение; привлекаются эмоционально-экспрессивные средства: метафоры (*лицо все дрожало нервическим оживлением каждого мускула, казался потушенным огонь жизни*); антонимичные элементы, создающие систему внутренних контрастов (*прежде — теперь; глаза, в которых... казался потушенным огонь жизни — блестели лучистым, ярким блеском*). (Эта оппозиция между двумя формами портрета одного и того же действующего лица — статичной и динамичной — одна из констант повествовательного стиля «Войны и мира». Ср. портрет Долохова при первом его представлении и во время дуэли, после ранения. Ср. также статичный портрет Багратиона до Шенграбенского сражения и динамичный во время сражения.) Между двумя этими контрастными изображениями героя рассеяны в тексте мозаичные осколки, направляющие читательские ассоциации то к одному, то к другому полюсу. Иногда экспрессивно противоречивые структурные элементы сталкиваются непосредственно, обнажая сложную семантику образа персонажа. Ср.: «Князь Андрей, не оглядываясь, *сморщил лицо в гримасу, выразившую досаду* на того, кто трогает его за руку, но, увидав улыбающееся лицо Пьера, *улыбнулся неожиданно-доброй и приятной улыбкой*». Повествователь в «Войне и мире», то выступая в качестве потенциального действующего лица, пристально всматривающегося в героев со стороны, то занимая позицию всеведения, активно включается в интерпретацию образов героев.

Образы главных героев характеризуются также в драматических сценах, в которых происходит их как бы психологическое самораскрытие. Диалог дополняет, уточняет сведения, содержащиеся в первоначальном описании персонажа, образует новую платформу представления данного персонажа, открывающую возможность более полного его освещения, менее прямолинейного и тенденциозного. Диалог выступает как средство динамизации характера, реализации экспрессивно-стилистических особенностей индивидуально-языкового сознания героя. Взаимодействуя с комментарием повествователя, богатые экспрессивными оттенками реплики героя обнаруживают и отражают его внутреннее состояние и вместе с тем раскрывают его образ.

Еще более ярко выражают динамику внутренней жизни, внутреннего состояния героя различные типы внутренних монологов. Внутренняя речь, оформленная НСПР, как бы прорывающаяся в виде отдельных фрагментов сквозь нормативное авторское повествование, — один из стилистических приемов, широко используемый в «Войне и мире» для индивидуализации образа персонажа. Не менее широко представлен в романе и другой тип внутреннего монолога, в котором также происходит как бы психологическое самораскрытие героя, — монолог, облеченный в форму прямой (внутренней) речи, иногда разбивающийся на голоса, составляющие диалектическую антитезу. Ср. внутренний монолог Андрея Болконского накануне Аустерлицкого сражения; ср. также внутренний монолог Пьера после дуэли с Долоховым. Внутренние монологи, раскрывающие наиболее глубинные, наиболее сокровенные, нередко возвышенные или честолюбивые мысли и устремления героев, перемежаются, как правило, в романе с детально воспроизведенными повествователем реальными картинами прозаической действительности, которые контрастно оттеняют и снижают высокие порывы героев. Ср. постоянное перемежение в тексте 1-го тома романа возвышенных мечтаний Андрея Болконского о славе с детально воспроизведенными повествователем картинами военно-бытовой «прозы»; ср. перебивку эмоционально-напряженного монолога князя Андрея в ночь перед Аустерлицким сражением комически-бытовым диалогом кутузовского повара и кучера; ср. также перемежение романтически-приподнятых представлений Пьера о «своей гибели и своем геройском поведении» с подчеркнуто сниженной бытовой картиной — появлением в кабинете полусумасшедшего пьяного Макара Алексеевича Баздеева.

Душевные переживания персонажей обычно воспроизводятся развернуто, в аналитически-расчлененных формах. Сосредоточение внимания на внутреннем мире персонажа всегда сопровождается у Толстого стилистическим усложнением повествования, постоянным изменением аспекта последнего,

необычайной текучестью переходов между персональным и аукториальным повествованием. Используется главным образом следующая композиционно-стилистическая модель: вначале идет фрагмент текста, организованный точкой зрения стороннего (непосредственного) наблюдателя; затем следует резкий переход в сферу всеведения, все более захватывающую субъектную сферу персонажа; с этой позиции повествование срывается во внутренний монолог; внутренний монолог, в свою очередь, сменяется повествованием, сдвинутым в плоскость сознания героя, развивающим ту же тему (обозначившуюся во внутреннем монологе); после чего снова следует выход в сферу всеведения, как бы синтезирующего различные субъектные планы в единую целостную картину, в центре которой находится все тот же герой. Эмоционально-экспрессивное усиление достигается повторами, амплификациями, различными приемами градационных размещений.

Но в «Войне и мире» широко используется и пушкинский прием косвенной символизации переживаний — прием, психологически обостренный и углубленный в художественной системе Толстого. Воспроизводятся различные (повторяющиеся в определенных ситуациях и в присутствии определенных персонажей) жесты, движения, мимика, отражающие эмоциональное состояние героя, его отношение к тому или иному персонажу. Эти экспрессивно-противоречивые внешние приметы персонажа, отражаясь в разных субъектных сферах и становясь все более рельефными через повторные манифестации, характеристически индивидуализируют образ, создают единство его семантической структуры.

Иногда повествователь комбинирует приемы косвенной символизации переживаний героя с аналитическим описанием движений души последнего, усиливая изображаемое внедрением в повествование отрезков внутренней речи героя. Аналитизм и углубленный психологизм в изображении внутренних состояний персонажа обуславливают использование широко развернутых периодов, содержащих большое количество информации. В них действительность не только предстает в виде линейной кумуляции впечатлений остро эмоционально воспринимающего мир субъекта, но и получает признаки многосоставного, «многоярусного» целого, одновременно освещающегося с разных точек зрения.

Существенное значение в индивидуализации образов главных персонажей «Войны и мира» имеют экспрессивно-символические образы, запечатлевающие важнейшие этапы духовного развития героев. Через систему этих образов воссоздается движение внутренней жизни, внутреннего строя личности. Сложная семантическая структура образа персонажа слагается также

из разнообразных, противоречивых мнений о нем других персонажей, рассеянных (мнений) по разным участкам текста. При этом нередко в повествование, организованное пространственной точкой зрения персонажа, включаются словесные формы, отражающие психологический и интеллектуальный опыт и проницательность автора-повествователя. Этот прием раздвигает рамки повествования, позволяет полнее, психологически рельефнее охарактеризовать героя. Так разнообразно, через систему взаимодействующих — то пересекающихся, то выступающих параллельно — субъектных призм, в меняющемся экспрессивном освещении, с применением различных стилистических приемов — и выработанных предшествующей литературно-художественной практикой и созданных самим Толстым — рисуются в «Войне и мире» образы главных персонажей — во всей их сложности и внутренней противоречивости.

Характеристика действий отрицательных персонажей обычно обострена едко-ироническими метафорами и сравнениями и (-или) осложнена приемом иронического смешения повествовательного стиля с «чужой» речью. Образы отрицательных персонажей не только воспроизводятся в пластически-зримых чертах, но и комментируются повествователем. Психологически-резкие, иронически окрашенные характеристики, идущие от всеведущего повествователя, придают комментарию сатирический колорит и энергию.

### §3. Читатель в структуре романа

Повествователь «Войны и мира» ориентирован на определенный тип читателя, который способен разделить его взгляды и убеждения.

Многочисленные афористичные формулы, содержащиеся в тексте «Войны и мира», выполняют важную функцию: они указывают на пространство, в котором существует повествователь, устанавливающий контакт с читателем и как бы отсылающий последнего к правилам всеобщего значения, к истинам, установленным в коллективном сознании. Афористичные предложения относят сюжетные события или характеристики персонажей к жизненным ценностям, как бы общим для повествователя и того коллектива, которому адресует он свой рассказ. Так создается своеобразный «метаязык» романа, который является не только системой принципов, дающих возможность повествователю объяснить поступки, действия, речи героев, но и плоскостью диалога повествователя с читателем, точкой соприкосновения обоих партнеров — что касается смысла изображенных событий.

Начиная с 3-го тома, в структуру романа широко вводятся, историко-философские рассуждения, которые включали «Войну и мир» в контекст «чужих» реплик, в диалог историко-литературного и социально-историче-

ского процесса. То выделяющееся из обобщенных формул, историко-философских дигрессий пространство, полюсами которого являются повествователь и читатель, находится в выразительной оппозиции к миру героев. Высказывая обобщающие максимы, излагая историко-философские взгляды, повествователь как бы выключается из течения времени, становится над стихией, в которую погружено эпическое представление. Время, сопряженное с конкретной ситуацией «диалога» повествователя с читателем, приобретает вневременные приметы. Создается определенное напряжение между двумя временными планами произведения — между временным измерением повествовательной ситуации и сюжетным временем. С одной стороны — неудержимый бег событий, разрушающий человеческие намерения, перечеркивающий планы и решения, бесконечный поток жизненных «актуалий», являющихся «тканью» сюжета; с другой стороны — план «иерархии», порядок принятых целей и ценностей, обнаруживающихся в гномических формулах, в историко-философских рассуждениях. Афористичные формулы и развернутые дигрессии в «Войне и мире», освещающая пространство, в котором находится повествователь, указывают на главные измерения этого пространства: 1) на «надсознательность» произведения; 2) на участие читателя в формировании интеллектуально-нравственной перспективы романа; 3) на особое вневременное измерение повествовательной ситуации, сопоставленной с сюжетным временем.

#### *§4. Стилистические средства и приемы организации повествования.*

Отношение к языку, к определенным конвенциям эпической речи, закрепленным традицией, к стилистическим приемам выражения и изображения является одним из измерений повествовательной ситуации, одной из конститутивных черт образа автора. Нередко Л.Толстой, которому органически был чужд романтический стиль, пронизанный метафоричностью и гипербололизмом, пыгался отобразить противоречивую и сложную природу человека непосредственно, правдиво и просто, без привлечения романтически-приподнятых метафор. Отсюда — частое использование Толстым целых серий эпитетов-определений, точно фиксирующих разнообразные оттенки изображаемой диалектически-изменчивой внешности персонажа. Из них создается индивидуально-художественная система пластически-выразительной изобразительности. Стремлением писателя с максимальной точностью и полнотой передать тончайшие оттенки внутреннего состояния (или внешнего впечатления) персонажа в каждый данный момент объясняется широкое использование в романе сложных слов-новообразований (имен прилагательных и наре-

чий), один лексикальный компонент которых обычно включает в себе оценочный, а другой предметно-образительный оттенок или же оба компонента характеризуют явление с эмоционально-оценочной стороны (ср.: «несообразно-длинною по ногам талией», «отчаянно-оживленные глаза», «нежно-грустно обратилась», «восторженно-озлобленными глазами» и т.п.). Эпитеты-композицы, как правило, обнаруживают сиюминутные состояния персонажей и реализуют принцип отражения изменчивого, подвижного, текучего в человеке. Но эпитет в «Войне и мире» фиксирует и постоянные, внешние индивидуальные приметы персонажей, которые, повторяясь, становятся важной характеристической чертой того или иного образа. Ср., например, «перепрыгивающие щеки» князя Василия, «бегающие глаза» Телянина, «лучистые глаза» княжны Марьи и т.д. Точные, предметно-наглядные, психологически-адекватные толстовские эпитеты выявляют наиболее важные, сущностные свойства изображаемых явлений и в то же время наполняют повествование эмоциональностью и экспрессивностью.

Излюбленным образительно-выразительным средством у Л.Толстого, наряду с эпитетом, является сравнение. Сравнение в художественных произведениях Л.Толстого выступает как важнейшее средство художественно-образной конкретизации и индивидуализации, а также как средство стилистического усиления, стилистической интенсификации. Оно напрягает экспрессию контекста, конкретизирует и обогащает художественное содержание. Оно всегда у Толстого идейно-эстетически рассчитано. В «Войне и мире» широко используются эмоционально-снижающие сравнения, выполняющие обличительную функцию. Ироническая (а иногда и саркастическая) экспрессия наполняет сравнения, характеризующие многих представителей великосветской среды, придворно-бюрократической знати, высших военных кругов (ср. сравнение действий Анны Павловны Шерер на вечере в ее салоне с действиями хозяйина прядильной мастерской; ср. там же сатирическое включение образа метрдотеля; ср. также остро ироническое сближение образа австрийского главнокомандующего Вейротера — на военном совете у Кутузова накануне Аустерлицкого сражения — с запряженной лошадью, разбежавшейся с возом под гору и мн.др.).

Но сравнения в «Войне и мире» выполняют и иные стилистические функции. Нередко они, выступая ведущим средством конкретизации, служат созданию запоминающегося пластически-зримого образа (без иронических или сатирических осложнений). Очень часто сравнения в «Войне и мире», конкретизируя экспрессивно-смысловые оттенки мимики, движений, поз персонажа, обнаруживают глубокую символическую перспективу сложного внутреннего

состояния последнего (ср., например, изображение потерпевшего сокрушительное поражение под Ульмом австрийского генерала Мака в приемной Кутузова: «Потом генерал поднял голову, вытянул шею, как будто намереваясь что-то сказать, но тотчас же, как будто небрежно начиная напевать про себя, произвел странный звук, который тотчас же пресекается»).

В «Войне и мире» используются также развернутые сравнения, перерастающие в аллегории, с обстоятельным, подробным развитием ассоциативных полей. Толстой разрабатывает материал одного сравнения на протяжении целых страниц, как бы исчерпывая весь образный потенциал сравнения (ср. сопоставление Москвы, оставленной жителями, с домирающим, полупустым ульмом; ср. также сопоставление действий муравьев у разоренного муравейника с действиями русских людей, «стремящихся со всех сторон в Москву после ее очищения от врага»).

Формы сравнений, использованных в «Войне и мире», чрезвычайно многообразны. Но при резком различии словесно-фразеологического состава и синтаксического строя в изобразительно-повествовательном стиле толстовского романа они направлены к одной цели — к созданию художественных образов в их неповторимой конкретности, зримости, в их эмоционально воздействующей силе, к раскрытию их реальной сущности.

Той же цели — созданию и выражению ярких, живых, пластически-зримых, нередко сатирически-заостренных образов, акцентуации внимания читателя на наиболее важных моментах образного содержания служат и реалистически точные, выразительные толстовские метафоры. Метафора у Толстого нередко «вырастает» из сравнения, строится на элементах темы сравнения, на общем со сравнением признаке. Обычно сравнение сменяется метафорой-загадкой. Трансформация сравнения в метафору в «Войне и мире», как правило, влечет за собою неоднократное повторение метафоры. Повторение метафоры обычно сопровождается хотя бы частичным ее развертыванием, что делает признаковое значение еще более насыщенным и рельефным. Иногда повторяющаяся метафора (иронически и сатирически окрашенная) прикрепляется к персонажу как его индивидуальная характеристическая примета (ср.: «Анна Павловна, очевидно, угощала им [виконтом] своих гостей»; «...новинкой, которую угасивала Анна Павловна своих гостей, был теперь не Мортенар, а дипломат...»; «Лицо, которым как новинкой, угасивала в этот вечер Анна Павловна своих гостей, был Борис Друбецкой»).

Воспроизводя душевное состояние героя, движение эмоций, Толстой всякий раз прибегает к метафорическому употреблению. Толстой использует большей частью общезыковые или общехудожественные, полустершиеся

метафоры, оживляя их введением различных дополнительных языковых факторов. Обновление (или углубление) метафоры главным образом достигается: введением сравнения, включением одного из слов-членов традиционной метафоры в новые валентностные связи, некоторой модификацией структуры общеязыковой (общехудожественной) метафоры. Прием нагнетения близких по семантике и экспрессии метафор, включающих в свой состав идентичные языковые элементы, чрезвычайно ярко высвечивает характеристическое свойство изображаемого.

В «Войне и мире» Толстой нередко прибегает и к использованию традиционных метафор широкого обобщения, интенсивно развивая ассоциативный потенциал исходной образной параллели и тем самым обновляя, «омолаживая» древнюю метафору. Ср., например: *«Понятно, что до тех пор, пока историческое море спокойно, правителю-администратору, с своей утлой лодочкой упирающемуся шестом в корабль народа и самому двигающемуся, должно казаться, что его усилиями двигается корабль, в который он упирается. Но стоит подняться буре, взволноваться морю и двинуться самому кораблю, и тогда уж заблуждение невозможно. Корабль идет своим громадным, независимым ходом, шест не достает до двинувшегося корабля, и правитель вдруг из положения властителя, источника силы, переходит в ничтожного, бесполезного и слабого человека.* Растопчин чувствовал это, и это-то раздражало его» В результате активизации ассоциативных линий, стимулированных исходной метафорой («жизнь — плавание по житейскому морю») происходит ее семантическое развертывание — через согласованные между собой детали (тоже традиционные, но поставленные в нетрадиционные отношения). Толстой направляет восприятие метафоры путем включения в контекст различных дополнительных сведений о реальных явлениях, покрываемых данной разветвленной метафорой. Воспроизводится живописная картина, построенная на сосуществовании и переплетении двух планов значения, синтезирующих принципиально новую информацию. Создается образ большой впечатляющей силы — внутренне цельный, динамически развертывающийся, связанный нитями гармонического соответствия во всех своих частях.

Часто в «Войне и мире» метафора, фиксируя в обобщенно-свернутой форме перелом во внутреннем состоянии героя, выступает как семантическая доминанта того или иного фрагмента. Появление метафорически-обобщенного комментария предполагает дальнейшее художественное развертывание, где та же мысль выражается детальным воспроизведением и особого рода сцеплением и соотношением образных картин.

Сложная структура содержания толстовского романа передается не отдельными изобразительно-выразительными средствами и приемами, но их разнообразными взаимодействиями, сцеплениями и переплетениями, со- и противопоставлениями, целыми комплексами стилистических приемов — конвергенциями. Толстой нередко прибегает к сосредоточению в том или ином ударном месте произведения «ансамбля» стилистических приемов, находящихся в сложном взаимодействии друг с другом. Основными составляющими конвергенции у Толстого являются метафора, сравнение, антитеза, различные виды повторов, градация, параллелизм, инверсия. Эти образные средства и приемы не только взаимодействуют друг с другом, развивая ту же тему, но и оттеняют и обогащают друг друга, взаимно заряжаясь динамикой окружающей их семантики. Конвергенция представляет собою динамическое единство, которое ощущается в живом движении контекста. Начинается она, как правило, с контраста, являющегося стилистическим стимулом. Такой контраст у Толстого возникает обычно в результате смены прямого описания метафорическим (ср., например, углубленно-психологическое воспроизведение душевного состояния князя Андрея накануне Бородинского сражения). Но в толстовские конвергенции могут и не входить специальные образные средства (тропы) — необыкновенная выразительность и чрезвычайно яркая изобразительность создаются художественно-тонкой организацией «разноуровневых» речевых средств, акцентирующих внимание на наиболее важных моментах образного содержания, главных для данного контекста.

Л.Толстой последовательно развивает, углубляет, делает более рельефным, более драматичным пушкинский принцип сближения и смешения авторского повествования со сферами сознания персонажей, с «чужой» речью. Речевые средства, передающие точку зрения персонажа, окрашенные его субъективной экспрессией, широко и свободно включаются в повествование, стилистически напрягая его, придавая ему живописный характер. В одних случаях «чужая» речь может быть как бы разлитой по контексту, доминировать, будучи сильнее и активнее речи повествователя; она не только воспроизводит содержание высказывания персонажа, но и сохраняет стилистико-речевые особенности этого высказывания. В других случаях границы между «чужой» речью и речью повествователя более размыты, речь повествователя, как бы подстраиваясь под настроение персонажа, приобретает эмоционально-взволнованный характер, который усиливается транспозицией в повествовательную ткань экспрессивно-смысловых элементов внутренней речи персонажа.

Стремясь осветить художественную действительность одновременно с разных точек зрения, охватить изображаемое явление во всей его противоречивой полноте и детализированной «мелочности», Толстой нередко разворачивает фразу в сложный период, применяя принцип своеобразной синтаксической «симультанности», единовременного смыслового охвата больших синтаксических сегментов. В такой фразе обычно динамически взаимоориентированы отрезки речи всеведущего повествователя и персонажа. Включение в повествование большого количества атрибутов действительности, усиливая экспрессивность и субъектную тональность повествования, способствует в то же время представлению действительности как многогранного целого. Движение повествования в таких построениях как бы замедляется, но зато расширяется и углубляется психологическая перспектива. Углубленный психологизм, аналитическое расчленение переживания, изображение его во всей его противоречивой сложности, и как следствие этого — сосредоточение обширнейшего содержания в единой, сложным образом организованной развернутой синтаксической конструкции, насыщенной синтаксическими и семантическими конденсаторами, вставками парентетического характера, составляют характернейшее отличие толстовского стиля от стилистической системы Пушкина.

Но Толстой в «Войне и мире» не отказывается и от пушкинского принципа быстрого повествования, основанного на смене коротких глагольных предикативных единиц. В тексте романа немало мест, где почти отсутствуют эпитеты, господствует энергичный и точный лаконизм, сжатая деловитость изложения. Такого рода повествовательно-описательные отрезки текста, как правило, выступают в качестве оппозиционных элементов по отношению к сложно организованным, экспрессивно насыщенным фрагментам, как бы оттеняют, выделяют их. Таким образом, Л. Толстой, используя в «Войне и мире» множество взаимодействующих — то пересекающихся, то выступающих параллельно — субъектных призм, сквозь которые производится освещение изображаемой действительности, органично включая в структуру романа разного рода афористичные формулы, уточняюще-обобщающие комментарии, развернутые медитации, отражающие мир его убеждений, его «нравственное отношение к предмету», создает словесно-художественную систему, являющуюся одной из самых сложных и самых оригинальных в мировой литературе.

В **заключении** подводятся итоги диссертационного исследования.



14. Лабиринт сцеплений (О некоторых особенностях художественно-речевой структуры романа Л.Н.Толстого «Война и мир») // Русская филология. Украинский вестник: Республиканский научно-методический журнал.— 1994.— №3.— С. 20-24.
15. Читатель в структуре романа Л.Н.Толстого «Война и мир» // Теория и методика анализа художественного текста.— Харьков: ХГПУ, 1996.— С. 16-24.

Gulack A.T. Style of L.N.Tolstoy's novel "War and Peace". Dissertation for a Doctor's degree of philological sciences. Specialities: 10.01.02 - Russian literature, 10.02.02 - Russian language.

The manuscript is being defended in which a method of complex stylistic analysis of a prosaic work of literature is elaborated, the experience of study of L.N.Tolstoy's novel "War and Peace" from new stylistic positions is represented. The outstanding work of Tolstoy is examined integrally and immanently, as an original structure of stylistic forms in their aesthetic organisation and in their functional significance. In present work the specificity of speech structure of author image in "War and Peace" is determined, the dynamics of stylistic forms and devices in Tolstoy's works of 50-60-s is retraced.

Гулак А.Т. Стилїстика роману Л.М.Толстого «Вїйна і мир». Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук із спеціальностей 10.01.02 — російська література, 10.02.02 — російська мова.

Захищається рукопис, в якому розроблено методику комплексного стилістичного аналізу художнього прозаїчного твору, представлено досвід вивчення з нових стилістичних позицій роману Л.М.Толстого «Вїйна і мир». Видатний твір Толстого розглядається цілісно і замкнуто, як своєрідна структура стилістично-мовних форм в їх естетичній організованості, в їх функціональному значенні. В роботі встановлюється специфіка експресивно-мовної структури образу автора в романі «Вїйна і мир», простежується динаміка художньо-стилістичних форм і прийомів у творчості Л.М.Толстого 50-60-х років.

Ключевые слова: образ автора, повествовательная ситуация, стилистико-речевая структура, субъективизация, аукториальный повествователь, позиция всеведения, субъектная призма.

Ключові слова: образ автора, нарративна ситуація, стилістично-мовна структура, суб'єктивізація, аукторіальний оповідач, позиція всезнання, суб'єктна призма.

441295

Подписано в печать 09.01.97. Формат 60x84<sup>1/16</sup>. Усл. печ. л. 2,0.  
Бумага финская. Гарнитура Times ET. Тираж 100 экз. Заказ № 1053.  
Отпечатано на ризографе ООО "КиПи-РИЗО".  
310166, г.Харьков, пр. Ленина 17а, к. 405.