

УДК 811.161.1

КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ЯЗЫКОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ «МИХАЙЛОВСКОЙ ГЛАВЫ» РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

Д.А. Романов

*Доктор филологических наук, профессор,
руководитель Центра русского языка и региональных лингвистических исследований*

e-mail: kafrus@rambler.ru

Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого

В статье дается лингвопоэтический анализ композиционного устройства и некоторых языковых приемов одной из глав романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир». С опорой на концепцию Б.А. Успенского о точке зрения как фокусе композиции рассматривается архитектура исследуемого текста, в котором динамика точек зрения занимает главенствующее положение. В таком ракурсе выявляется шесть основных композиционных скреп и определяются цели их смены. В качестве архитектурного приема исследуется шахматное расположение блоков предметной изобразительности, связанных событийной авторской нарративной. В связи с этим выявляется специфика лингвопоэтики Л.Н. Толстого, отказавшегося от доминирования драматичной, диалоговой структуры текста.

В работе получают лингвопоэтическое освещение наиболее показательные языковые средства, используемые Толстым в «михайловской главе»: речевые маркеры героев, безличные синтаксические конструкции, многочленные однородные ряды, параллелизмы и анафоры. Рассматриваются также некоторые лексические приемы: «камерные» слова и сочетания, эпитеты, высокочастотная лексика, приобретающая функцию психологических характеристик.

***Ключевые слова:** композиция, точка зрения, блоки предметной изобразительности, нарратив, психологизм, речевые маркеры, параллельные синтаксические структуры, камерные языковые средства, лингвопоэтика.*

Введение

В зрелых романах Л.Н. Толстого почти каждый фрагмент, каждый значимый для развития действия нарративный сегмент можно рассматривать как самостоятельную художественную систему. Несмотря на то, что композиция романов Л.Н. Толстого, безусловно, представляет собой вполне определенное целостное единство, сложно организованную, но глубоко продуманную в построении архитектурную систему, тем не менее, каждый элемент этой системы достаточно интересно разбирать и самостоятельно. Современное толстоведение подошло к такой точке в своем развитии, когда подобное атомарное представление о композициях Толстого вполне уместно. Оно дает возможность при укрупнении

отдельных звеньев повествования увидеть такие детали, которые скрыты или не столь явны при общем подходе.

Материалы и методы

«Михайловская глава» – это седьмая глава в четвертой части второго тома толстовского романа (по ставшей хрестоматийной четырехтомной подаче текста в версии 1963 г., являющейся наиболее авторитетной как в печатном виде, так и в электронных библиотеках [Пильщиков 2022: 108]). Эта глава – один из самых ярких и запоминающихся фрагментов толстовского романа, где изображается пребывание Наташи, Николая и Пети Ростовых в имении дядюшки – деревне Михайловке. «Михайловская глава» представляет собой относительно замкнутую и особым образом организованную композицию, имеющую свои художественные цели на фоне большого эпического повествования Л.Н. Толстого.

Доминирующим, хотя и не единственным приемом в построении композиции главы является постоянная смена точек зрения на происходящее. На точку зрения как организующий композицию стержень впервые указал М.М. Бахтин. Б.А. Успенский, как известно, считает точку зрения «центральной проблемой композиции произведения искусства – объединяющей самые различные виды искусства» [Успенский 2000: 10]. А Ю.М. Лотман подчеркивал, что «точка зрения становится осязаемым элементом художественной структуры с того момента, как возникает возможность смены ее в пределах повествования (или проекции текста на другой текст с иной точкой зрения)» [Лотман 2015: 328].

Результаты

В рассматриваемом нами небольшом по протяженности фрагменте толстовского романа меняются, по крайней мере, шесть точек зрения: автора, дядюшки, Наташи, Николая, Анисьи Федоровны, Пети. И меняются они не единожды. Это весьма широкая композиционная панорама (особенно для столь краткого – в семь страниц – текста), к которой можно присоединить и еще одну, единично возникающую точку зрения – дядюшкиных дворовых (в самом начале фрагмента). Автор старается, чтобы повествование было в максимальной степени разнообразным и представляло происходящее со многих ракурсов. Даже точка зрения Пети, который почти сразу же засыпает по приезде в дом дядюшки («облокотился на руку и тотчас же заснул» [Толстой 1964: 541]) проясняет нечто очень важное для читателя: в доме уютно, тепло и спокойно, ничто не нарушает безмятежного состояния героя и его спутников. Петя еще раз оказывается в композиционном фокусе позднее – при рассказе о трапезе: когда Петю пытаются разбудить, чтобы накормить, герой не может проснуться. Как пишет Л.Н. Толстой, «он говорил что-то непонятное, очевидно, не просыпаясь» [Толстой 1964: 542]. На протяжении текста различными средствами и не раз подчеркивается, что

дому дядюшки характерны степенность и размеренность, покой и естественный лад, – именно в таких условиях возможен безмятежный и благостный сон Пети.

Авторская точка зрения, во-первых, обрамляет всю композицию и, во-вторых, спорадически возникая, способствует более плавным переходам между точками зрения героев. Кроме того, многие фрагменты авторских размышлений связывают эту главу со всей романной композицией (если они включают какие-то лейтмотивы произведения). В частности, таким лейтмотивом выступает мысль о естественном русском духе, свойственном характеру и поведению Наташи Ростовой. В разных частях произведения Толстой подчеркивает, что русский, можно даже сказать, народный дух был свойствен Наташе генетически, во многом вопреки воспитанию, образованию, светскому укладу жизни и т.д. На протяжении всего романа этот русский дух будет как бы «прорываться» в ключевых эпизодах, но, пожалуй, наиболее отчетливо, развернуто и художественно мотивированно он представлен именно в «михайловской главе», где автор подчеркивает его генетическую сущность: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, – эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, – этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка» [Толстой 1964: 544].

Точки зрения в рассматриваемой главе настолько органично и пластично сменяются, что даже в вышеприведенном отрывке заметно, как на смену авторскому размышлению приходит мнение дядюшки, ожидавшего от Наташи проявления национальных черт характера. В дальнейшем на смену точке зрения дядюшки приходит точка зрения Николая, которая разрастается до обобщения: «Как только она стала, улыбнулась торжественно, гордо и хитро-весело, первый страх, который охватил было Николая и всех присутствующих, страх, что она не то сделает, прошел, и они уже любовались ею» [Толстой 1964: 544-545].

Динамика точек зрения в этой главе романа достаточно быстрая, но при этом плавная, без сбоев, рывков и контрастов. Л.Н. Толстой как бы показывает, что все герои, оказавшиеся в доме дядюшки, мыслят и чувствуют одинаково, все они находятся под властью этого момента, который так важен в композиции всей огромной эпопеи, – момента проявления русской национальной сущности, той самой «мысли народной», которую часто видят как основную за строками «Войны и мира».

Достаточно интересно, что Анисья Федоровна, дядюшкина экономка, присутствует в романе один единственный раз, но хорошо запоминается читателю именно благодаря той роли, которую играет ее

точка зрения в воплощении главной идеи произведения о мощи русского народного духа. В том же самом эпизоде, о котором говорилось выше, следующий «фокусный» переход именно к Анисье, простой крестьянке, которая увидела в Наташе родственную душу: «Она [Наташа] сделала то самое и так точно, так вполне точно это сделала, что Анисья Федоровна, которая тотчас подала ей необходимый для ее дела платок, сквозь смех прослезилась, глядя на эту тоненькую, грациозную, такую чужую ей, в шелку и бархате воспитанную графиню, которая умела понять все то, что было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке» [Толстой 1964: 545]. Нужно отметить, что герои, подобные Анисье Федоровне, для Л.Н. Толстого особенно дороги, поэтому их точка зрения в композиционной структуре автору наиболее важна и создается всегда с особенной тщательностью и кропотливостью. В связи с этим вспомним, например, Платона Каратаева или Тихона Щербатого, которым еще предстоит возникнуть в череде образов толстовского романа.

Первое появление Анисьи перед гостями, носящее достаточно двусмысленный (если принимать в расчет их взаимоотношения с хозяином-дворянином) характер, тем не менее, рисуется весьма достойно и весомо: «Она подошла к столу, поставила поднос и ловко своими белыми, пухлыми руками сняла и расставила по столу бутылки, закуски и угощенья. Окончив это, она отошла и с улыбкой на лице стала у двери: «Вот она и я! Теперь понимаешь дядюшку?» – сказала Ростову её появление. Как не понимать: не только Ростов, но и Наташа поняла дядюшку и значение нахмуренных бровей и счастливой, самодовольной улыбки, которая чуть морщила его губы в то время, как входила Анисья Федоровна» [Толстой 1964: 542]. Обратим внимание на целый «пучок» точек зрения, который представлен в процитированном отрывке: сама героиня, Николай, дядюшка, Наташа, но над всем, безусловно, доминирует она, Анисья, – носительница того внутреннего и горделивого спокойствия и уверенной в себе красоты и ладности, которые так свойственны русской крестьянке.

В своих последующих произведениях писатель будет постепенно отказываться от такой многоплановости и динамичности композиции, но в «Войне и мире» она проявляется в наивысшей степени, что составляет одно из величайших достижений зрелого Л.Н. Толстого-романиста.

Другим ведущим приемом построения композиции изучаемого фрагмента «Войны и мира» является использование в ней традиционных для повествовательного жанра предметно-изобразительных деталей: пейзажа, портрета, интерьера, костюма, гастрономии. Блоки предметной изобразительности располагаются Л.Н. Толстым словно бы в шахматном порядке по отношению к действиям (поведению) персонажей. Такой композиционный ход позволяет (благодаря чередованию статики и динамики) держать внимание читателей «в постоянном тоне».

Следует обратить внимание, что Толстой минимизирует присутствие в главе диалогов, перекладывая всю смысловую нагрузку на сугубо повествовательный нарратив, чем обусловлены все обсуждаемые композиционные характеристики. В отказе от «драматической формы» диалога В.В. Виноградов вслед за К.Н. Леонтьевым видел преодоление писателями второй половины XIX в. поэтики натуральной школы, «низводившей роль повествователя до регистрации сопровождавших разговор движений» [Виноградов 1976: 313].

Разнообразие бытовых областей как ячеек композиции создает в «михайловской главе» мозаично-целостную картину провинциального помещичьего быта. В этой мозаике нет развернутых пейзажей, можно говорить только об элементах пейзажа, начинающих и завершающих повествование. Так, в самом начале главы мы видим дядюшкину усадьбу: «деревянный, заросший садом домик» [Толстой 1964: 540] и большой двор. В конце «михайловского отрывка» перед нами картина ночной деревенской окраины, по которой возвращаются домой Ростовы: «Ночь была темная и сырая. Лошади не видны были; только слышно было, как они шлепали по невидной грязи» [Толстой 1964: 546]. Пейзажные элементы вводят в повествование более широкий круг действительности и как бы вписывают все происходящее в рамки так называемого «большого пространства».

Чуть меньший, но все-таки значительный пространственный масштаб имеет в композиции главы интерьер. Он выполняет важную характеризующую роль, показывая, как именно организован быт в Михайловке – типичной маленькой среднерусской деревеньке. Это не просто определенный уклад, привычки, отношения к тому, что окружает людей в повседневной жизни. Это отражение характера, души и более того – духа того народа, которые здесь обитает, поэтому следующее ниже интерьерное включение очень важно в композиции рассматриваемой главы: «В доме, не оштукатуренном, с бревенчатыми стенами было не очень чисто, – не видно было, чтобы цель живших людей состояла в том, чтобы не было пятен, но не было заметно запущенности. В сенях пахло свежими яблоками и висели волчьи и лисьи шкуры» [Толстой 1964: 540-541]. Задача Л.Н. Толстого состоит в том, чтобы показать, как в Михайловке игнорируется неважное, насколько досадные мелочи не отвлекают обитателей скромного помещичьего дома от подлинного, истинного – т.е. от гармонии отношений, естественности поступков и нравственной целесообразности поведения. Действительно, здесь нет аристократической роскоши, педантично соблюдаемой чистоты, со вкусом подобранных изящных вещей и т.д., зато во всем царит естественность и гармония, которые были так важны Л.Н. Толстому.

Показательно в этом отношении и включение в композицию описания костюма дядюшки. Пожилой барин одет в несколько устаревший

для изображаемого времени казакин, синие панталоны и маленькие сапоги. Костюм дан в восприятии Наташи, которую в устроенном на широкую ногу ростовском имении Отрадное этот костюм когда-то потешал. Теперь же она видит этот костюм по-другому. Через сознание Наташи Л.Н. Толстой дает понимание того, насколько в одежде, как и в поведении, важна простота и естественность: «Наташа почувствовала, что этот самый костюм, в котором она с удивлением и насмешкой видела дядюшку в Отрадном, – был настоящий костюм, который был ничем не хуже сюртуков и фраков» [Толстой 1964: 541].

Вслед за своими литературными предшественниками – Г.Р. Державиным и Н.В. Гоголем, – открывшими этот прием, Л.Н. Толстой использует «сочную» гастрономическую композиционную вставку в повествование с целью показать национальный колорит и изначальный приподнятый пафос, сопровождавший трапезу в представлении простого русского народа. Угощает гостей Анистья Федоровна. Именно из ее добрых и щедрых рук гости получают обильную, но простую, приготовленную с любовью и подлинно национальную русскую еду: «На подносе были травник, наливки, грибки, лепешечки черной муки на юраге, сотовый мед, мед вареный и шипучий, яблоки, орехи сырые и каленые, орехи в меду. Потом принесено было Анищей Федоровной и варенье на меду и на сахаре, и ветчина, и курица, только что зажаренная» [Толстой 1964: 542]. Разумеется, для Л.Н. Толстого, не слишком склонного к гастрономическим вкраплениям в своих произведениях, этот композиционный фрагмент был важен в первую очередь как показатель отношения молодых героев к традиционному этикету русской трапезы. Именно поэтому Л.Н. Толстой добавляет к приведенной выше гастрономической вставке еще и такое замечание, сделанное с позиции Наташи Ростовской: «Наташа ела всё, и ей показалось, что подобных лепешек на юраге, с таким букетом варений, на меду орехов и такой курицы никогда она не видала и не едала» [Толстой 1964: 542]. Обратим внимание, что писатель далеко не случайно вводит семантически имперфектно заостренные глаголы *едала* и *видала*, тяготеющие к простонародной и фольклорной архаической стилистике. Ему важно показать через погружение в быт органическую (генетическую) склонность героини к всему подлинно русскому, традиционному, привычному и знакомому в каждом русском селении.

Л.Н. Толстой – признанный мастер портрета, и в исследуемой главе можно увидеть сразу несколько разработок этого композиционного элемента. Поскольку Анистья Федоровна не была незнакома читателю раньше, ее портрет составляет важную, узловую часть главы. Это детальный портрет, выполненный в традиционном реалистическом ключе. В нем проявляются уже сложившиеся к середине 1860-х гг. традиции русской литературы, которые, несомненно, продолжал Л.Н. Толстой в своем романе: «...в дверь с большим уставленным подносом в руках вошла

толстая, румяная, красивая женщина лет сорока, с двойным подбородком и полными румяными губами. Она с гостеприимной представительностью и приветливостью в глазах и каждом движении оглянула гостей и с ласковой улыбкой почтительно поклонилась им. Несмотря на толщину больше чем обыкновенную, заставлявшую ее выставлять вперед грудь и живот и назад держать голову, женщина эта... ступала чрезвычайно легко» [Толстой 1964: 541].

Наряду с привычным для русской литературы живописным портретом, который представлен выше, Л.Н. Толстой использует и портрет психологический. Как правило, он дается не в столь пространной форме, обычно попутно с изображением какого-либо действия персонажа, но имеет ничуть не меньшее значение, поскольку за ним скрываются важные детали характера и чувства героев. Например, Л.Н. Толстой много раз подчеркивает живость разрумяненных лиц Наташи и Николая, испытывающих подлинное, настоящее, ничем не омраченное счастье. Гордость за себя и за свою экономку читается в следующем портретном описании дядюшки: «Чуть-чуть что-то смеялось в его лице, с одной стороны под седым усом, особенно смеялось тогда, когда дальше расходилась песня, ускорялся такт, и в местах переборов отрывалось что-то» [Толстой 1964: 544]. «Содержательный смысл таких базисных эмоций, к каким принадлежит и радость, успешно выявляется путем анализа их невербальных выражений» [Постовалова 2022: 308].

Через психологические портретные детали Л.Н. Толстой углубляет представление читателей о характерах своих героев. Мало того, люди, оказавшиеся в Михайловке, удивительным образом объединены общими чувствами, проявляющимися и в портретных зарисовках текста. Герои становятся словно бы похожими друг на друга. Подобный эффект положительных эмоций не раз отмечался исследователями, в том числе и как отраженный в художественном тексте (см., например: [Врыганова 2022]). Так, Наташа и Николай с одинаковым вниманием наблюдают за хлопотами дядюшки, а Анисья Федоровна, увидев, как Наташа прислушивается к раздающимся в дальней комнате переборам балалайки, обращается к ней «с улыбкой, чрезвычайно похожей на улыбку дядюшки» [Толстой 1964: 543].

Обсуждение результатов

Общеизвестно, что Л.Н. Толстой не любил сугубо внешней изобразительности, хотя в период написания «Войны и мира» не чуждался ее, как впоследствии. Писателя всегда привлекал уход от внешнего во внутреннее. Ему хотелось разглядеть, как за внешними проявлениями скрывается некий «внутренний человек», его душа, его переживания. Нередко внешнее и внутреннее изображались Толстым в явном противоречии (вспомним Курагиных, Веру Ростову, Берга, Друбецких и

др.). В «михайловской главе» диссонанса между внешним и внутренним нет. Например, дядюшка, по годам и положению должен вести себя серьезно, позволяет себе словно бы сбросить годы, помолодеть и вести себя так же, как его молодые гости. И Л.Н. Толстой мастерски подчеркивает эту сиюминутную счастливую раздвоенность: «Дядюшка встал, и как будто в нем было два человека – один из них серьезно улыбнулся над весельчаком, а весельчак сделал аккуратную и наивную выходку перед пляской» [Толстой 1964: 544].

Углубление Л.Н. Толстым уже начавшего разрабатываться русской литературой психологизма многократно проявляется в «михайловской главе». Поведение героев, их речь обусловлены внутренними сложными процессами. Так, дядюшка как бы оправдывается за некоторую неприбранность и излишнюю простоту своего жилища, реагируя на возможные, по его мнению, мысли об этом его гостей: «После наступившего случайно молчания, как это почти всегда бывает у людей, в первый раз принимающих в своем доме своих знакомых, дядюшка сказал, отвечая на мысль, которая была у его гостей:

– Так-то вот и доживаю свой век...» [Толстой 1964: 542].

Л.Н. Толстой рисует параллельно с внешним развитием событий, внешними диалогами развитие внутреннего сюжета, внутренний диалог героев, переключку их чувств и настроений. В таком постоянном внешнем и внутреннем диалоге изображаются в михайловской главе Наташа и Николай: «Как отлично? – с упреком сказала Наташа, чувствуя тон, которым сказал это брат. – Не отлично, а это прелесть что такое!» [Толстой 1964: 543]. Аналогично изображается внутреннее единодушное, согласное восприятие героями внешних событий, постоянный одинаковый отклик в душе героев на то, что происходит вне: «...в такт с тем степенным весельем запел в душе у Николая и Наташи мотив песни» [Толстой 1964: 544].

В «Воине и мире» оформляется специфический толстовский прием психологизма, оформляемый посредством цикла внутренних вопросов, задаваемых героями самим себе или автором применительно к внутреннему состоянию героев. Таким образом изображаются чувства Наташи, возвращающейся домой: «Что делалось в этой детски восприимчивой душе, так жадно ловившей и усваивавшей все впечатления жизни? Как все это укладывалось в ней? Но она была очень счастлива» [Толстой 1964: 546] (здесь вопросы в авторском нарративе о героине). Аналогичные вопросы внутренне задает себе сама Наташа в ответ на фразу Николая о ее будущем замужестве: «Что значила улыбка Николая, когда он сказал: «уж выбран»? Рад он этому или не рад? Он как будто думает, что мой Болконский не одобрил бы, не понял бы этой нашей радости. Нет, он бы все понял. Где он теперь?» [Толстой 1964: 545].

Диалектика души, включающая многогранность и многоаспектность, текучесть человеческих переживаний, возможность существования многих из них параллельно, способность думать о многом сразу, испытывать противоречивые чувства, – все это мастерски воспроизводится в исследуемой главе. Так, Наташа по пути домой одновременно вспоминает, что было в Михайловке, наблюдает за Николаем и напряженно думает о князе Андрее («она вместе с тем думала и про князя Андрея, и про то, как бы ему понравился дядюшка» [Толстой 1964: 546]).

Мастерство толстовского психологизма состоит также в том, что писатель был способен воплотить наиболее тонкие наблюдения над какими-то отдельными жизненными деталями: «Дядюшка пел так, как поет народ, с тем полным и наивным убеждением, что в песне все значение заключается только в словах, что напев сам собой приходит и что отдельного напева не бывает, а что напев – так только, для складу. От этого-то этот бессознательный напев, как бывает напев птицы, и у дядюшки был необыкновенно хорош» [Толстой 1964: 545]. Подобные наблюдения, психологические штрихи, накрепко связанные с конкретной, не всеми замечаемой жизненной деталью, составляют показательную черту толстовской композиции вообще.

Л.Н. Толстой использует в «михайловской главе» многие из своих языковых открытий, служащих для передачи характеров и настроений героев. В частности, важнейшей деталью высказываний дядюшки является его присказка *чистое дело марш!*, становящаяся речевым маркером героя и отражающая не только естественность его речи, близкой к народной, но и некое трогательное отношение к нему автора, желающего вызвать аналогичные чувства у читателя.

Л.Н. Толстой склонен к различного рода акцентировке речи героев и предельно внимателен к особенностям ее произнесения. Так, например, крестьяне в имени дядюшки рассматривают Наташу, приехавшую в седле наравне с мужчинами, очень внимательно и удивленно. Писатель указывает, что они воспринимают ее «как некое чудо, которое не человек и не может слышать и понимать, что говорят о нем» [Толстой 1964: 540]. Именно этим Л.Н. Толстой мотивирует громкое обсуждение внешности и поведения Наташи крестьянами в ее присутствии – без всякого стеснения и открыто.

Передаче психологических особенностей состояния героев способствуют в лингвопоэтике Толстого скобочные синтаксические конструкции, сопровождающие изображение поведения героев и дающие максимально точное представление о причинах того или иного поступка или высказывания. Вот показательные примеры: «Они [Наташа и Николай] поглядели друг на друга (после охоты, в комнате, Николай уже не считал нужным выказывать свое мужское превосходство над своей сестрой), Наташа подмигнула брату, и оба, удерживаясь недолго, звонко

расхохотались...» [Толстой 1964: 541]; «Дядюшка был тоже весел; он не только не обиделся смеху брата и сестры (ему в голову не могло прийти, чтобы могли смеяться над его жизнью), а сам присоединился к их беспричинному смеху» [Толстой 1964: 541].

Л.Н. Толстому в «михайловской главе» было необходимо создать картину «естественного бытия», складывавшегося и отлаживавшегося десятилетиями. Имение дядюшки, его дом выглядят таким своеобразным местом, где все происходит по давно заведенному порядку, само по себе, и внешне этим словно бы никто не управляет. Для создания подобного эффекта Л.Н. Толстой использует два языковых приема. Во-первых, употребление среднего рода при рассказе о действиях людей: *было сделано все нужное для приема гостей и охоты* [Толстой 1964: 541]; *все разбежалось* [Толстой 1964: 540] (о дворне, быстро ушедшей от крыльца барского дома). Во-вторых, приписывание действия неизвестному субъекту: *Босые ноги быстро зашлепали, и невидимая рука отворила дверь в охотническую* [Толстой 1964: 543]; *Скоро после дядюшки отворила дверь – по звуку ног, очевидно, босая – девка...* [Толстой 1964: 541]. Следует отметить при этом особую роль глаголов, которые в основном и создают атмосферу «самодвижущегося бытия». Толстого не смущала стилистическая «простота и несолидность глагола» [Галь 2019: 35]: наоборот, он предпочитал прямое обозначение действий. Сознательно уменьшая количество причастий, деепричастий и отглагольных существительных.

Л.Н. Толстой воспроизводит и в данной главе излюбленные им параллельные синтаксические структуры, ряды однородных членов и однородных придаточных, а также анафорические конструкции. Нередко они соединяются в единый художественный прием. Например: «Всё это было хозяйства, сбора и варенья Анисьи Федоровны. Все это и пахло, и отзывалось, и имело вкус Анисьи Федоровны. Все отзывалось сочностью, чистотой, белизной и приятной улыбкой» [Толстой 1964: 542]. Толстой смело разрабатывал «эстетику контакта» языковых единиц, создаваемую их рядоположенностью, воспринимаемой как целостный художественный прием «в силу магической непосредственной внушительности ... эстетических свойств ... комбинаторных языковых воздействий» [Ларин 1974: 44].

Параллелизмы и анафоры возможны внутри сложного бессоюзного предложения, т.е. подобные конструктивные особенности характеризуют каждую часть такого предложения: «Его призывали судить семейные дела, его делали душеприказчиком, ему поверяли тайны, его выбирали в судьи и другие должности» [Толстой 1964: 542].

Синтаксис «михайловской главы» достаточно прост, что обуславливается ее содержанием. Простые конструкции могут объединяться в элементарные бессоюзные предложения, оформляя

динамику повествования: «Петя облокотился на руку и тотчас же заснул; Наташа и Николай сидели молча. Лица их горели, они были очень голодны и очень веселы» [Толстой 1964: 542].

Лексически «михайловскую главу» характеризует излюбленный Л.Н. Толстым прием введения элементов просторечия и узко в социальном отношении локализованных (часто семейных) обозначений чего-либо (диалектизмов, так называемых «камерных» словосочетаний и т.п.). Так, дядюшка вместо *коридор* говорит *колидор*, а комната, предназначенная для отдыха после охоты, именуется *холостяцкая охотницкая*. Во всех этих случаях Л.Н. Толстой дает специальные комментарии к языку своего текста. В частности, про *холостяцкую охотницкую* он замечает: «Так называлась людская для охотников» [Толстой 1964: 543]. Прав был Г.О. Винокур, заметивший, что «есть ... подробности речи, остающиеся за границами самой системы языка, допускающие индивидуальное их применение, а потому позволяющие заглядывать через них в обуславливающий их душевный мир» [Винокур 1991: 47].

Заключение

В период написания «Войны и мира» Л.Н. Толстой еще не избегал общепринятых в литературе средств художественной выразительности. «Михайловская глава» содержит, например, достаточно яркие эпитеты, как правило, размещаемые писателем в предпочитаемых им однородных рядах: *звонкий, беспричинный, счастливый смех; мокрая, бархатная темнота ночи*. По справедливому замечанию Б.В. Томашевского, эпитеты в отличие от «логических определений», тесно примыкающих по смыслу к определяемому слову, «имеют самостоятельное значение, принимая на себя ... логическое ударение» [Томашевский 2001: 59]. В приведенных примерах Толстой, разумеется, опирается на акцентирующую силу эпитета, важного для характеристики описываемой ситуации. Следует отметить, что и в позднем творчестве из всех выразительных средств писатель сохранил именно эпитет ввиду его простоты и неброскости в противоположность, например, метафоре или гиперболе. Толстовские эпитеты, касающиеся мира природы (как второй из приведенных выше примеров), подтверждают мысль об особенностях «природных» эпитетов-колоративов в художественном тексте: «Когда мы говорим «цвет природы», то тем самым иногда не задумываемся о мелочах, а писатели как раз показывают нам неожиданный блеск этих мелочей» [Харченко 2023: 71].

Даже изображая сложные душевные состояния героев, воспроизводя динамику точек зрения в композиции, Л.Н. Толстой использует обычную для языка, лишенную стилистического налета книжности лексику. Но под его писательской рукой она приобретает свойства тонкой психологической характеристики. Например, открывшаяся дядюшке с совершенно

незнакомой стороны Наташа теперь воспринимается им по-иному. Этот внутренний поворот, совершившийся в душе пожилого барина, Л.Н. Толстой изображает как психологически тонкий, но применяет для этого лексически элементарные средства: «Дядюшка укутывал Наташу и прощался с ней с совершенно *новой* нежностью» [Толстой 1964: 545], «Прощай, племянница дорогая! – крикнул из темноты его голос, *не тот*, который знала прежде Наташа...» [Толстой 1964: 546].

Таким образом, исследование одного из узловых звеньев большой эпопейной композиции Л.Н. Толстого позволяет говорить о специфике лингвопоэтики писателя, использовавшего новаторские для 1860-х гг. приемы построения художественного текста и окрашенный яркой индивидуальностью спектр языковых средств.

Библиографический список

Виноградов В.В. Этюды о стиле Гоголя // Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 230–368.

Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // О языке художественной литературы. М.: Высшая школа 1991. С. 32–64.

Врыганова К.А. Маскировка эмоций в художественном тексте (особенности языковой репрезентации) // Лингвокультурное и коммуникативное пространство человека. Коллективная монография. Иваново: ИВГУ, 2022. С. 202–214.

Галь Н. Слово живое и мертвое. М.: Время, 2019. 592 с.

Ларин Б.А. О разновидностях художественной речи // Эстетика слова и язык писателя. Л.: Художественная литература, 1974. С. 27–53.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб.: Азбука, 2015. 377 с.

Пильщиков И.А. Гуманитарный интернет: электронные библиотеки, объединенные дигитальные архивы и цифровая текстология // Семь бесед о филологии и Digital Humanitis. М.: МГУ, 2022. С. 96–126.

Постовалова В.И. Радость как духовная реальность и ее концептуализация в православном мирозерцании // Язык. Человек. Культура. Сборник научных трудов, посвященный юбилею М.Л. Ковшовой. М.: ИЯ РАН, 2022. С. 305–312.

Толстой Л.Н. Война и мир. Т. 1–2. М.: Художественная литература, 1964. 637 с.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-пресс, 2001. 334 с.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 350 с.

Харченко В.К. Богатство цвета в русском языке. М.: ИНФРА-М, 2023. 233 с.

References

- Vinogradov V.V. Sketches about Gogol's style // Vinogradov V.V. Poetics of Russian literature. M.: Nauka, 1976. pp. 230–368.
- Vinokur G.O. On the study of the language of literary works // Vinokur G.O. About the language of fiction. M.: Higher School 1991. pp. 32–64.
- Vryganova K.A. Masking of emotions in a literary text (features of linguistic representation) // Linguocultural and communicative space of man. Collective monograph. Ivanovo: IvGU, 2022. pp. 202–214.
- Gal N. The Word is Living and Dead. M.: Vremya, 2019. 592 p.
- Larin B.A. On the varieties of artistic speech // Larin B.A. Aesthetics of the word and the language of the writer. L.: Fiction, 1974. pp. 27–53.
- Lotman Yu.M. The structure of a literary text. St. Petersburg: Azbuka, 2015. 377 p.
- Pilshchikov I.A. Humanitarian Internet: electronic libraries, united digital archives and digital textology // Pilshchikov I.A. Seven conversations about philology and Digital Humanitis. M.: MGU, 2022. pp. 96–126.
- Postovalova V.I. Joy as a spiritual reality and its conceptualization in the Orthodox worldview // Language. Human. Culture. Collection of scientific works dedicated to the anniversary of M.L. Kovshova. M.: Institute of Foreign Languages RAS, 2022. pp. 305–312.
- Tolstoy L.N. War and peace. T. 1–2. M.: Fiction, 1964. 637 p.
- Tomashevsky B.V. Theory of literature. Poetics. M.: Aspect-press, 2001. 334 p.
- Uspensky B.A. Poetics of composition. St. Petersburg: Azbuka, 2000. 350 p.
- Kharchenko V.K. Richness of color in the Russian language. M.: INFRA-M, 2023. 233 p.