

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1–31

И. Ю. Лученецкая-Бурдина

Стилевые стратегии Л. Н. Толстого в романе «Анна Каренина»

Статья посвящена рассмотрению стиливых стратегий Л. Н. Толстого в романе «Анна Каренина» в аспекте решения писателем художественно-этических проблем. Концептуальную основу анализа представляет положение об определяющем структуре романа «законе сцепления противоречий». Предпринятый анализ способов создания образов персонажей, организации внутренних монологов, соотношения сюжетных линий, лексико-синтаксической организации текста позволяет сделать вывод о стиливой двусоставности романа. Произведение выстраивается на сопряжении двух контрастных стиливых потоков: художественного изображения страсти (сюжетная линия Анны) и осмысления духовных поисков истины (сюжетная линия Левина). В статье показано, что каждая из разрабатываемых сюжетных линий имеет свою стиливую доминанту. Исследование системы изобразительных средств и эмоциональной тональности повествования позволяет заключить, что Толстой показывает два типа познания мира, используя при этом контрастные стиливые стратегии. При разработке сюжетной линии Анны слово выступает как субъект самовыражения, при описании духовных поисков Левина слово аналитично и становится объектом самопознания. В статье доказано, что обязательным элементом стиливого рисунка Толстого, объединяющим различные стиливые стратегии, является контрастный поворот, присутствующий не только при разработке сюжетных линий, но и на уровне лексико-синтаксической организации текста.

Ключевые слова: алогичность внутреннего монолога, аналитический принцип развертывания монолога, «закон сцепления противоречий», контрастный поворот, лексико-синтаксическая организация, позиция автора-творца, семантические отражения, стиливая двусоставность, стиливая доминанта, стиливые стратегии, сюжетная линия, художественно-этическая проблематика.

I. Ju. Luchenetskaya-Burdina

Style Strategies of L. N. Tolstoy in the Novel "Anna Karenina"

The article is devoted to consideration of style strategies of L. N. Tolstoy in the novel "Anna Karenina" in aspect of solving of art and ethical problems by the writer. The conceptual basis of the analysis is represented by the statement about "the law of coupling of contradictions" defining the structure of the novel. The undertaken analysis of ways of creating images of characters, organization of internal monologues, ratios of subject lines, lexical-syntactic organization of the text allows to draw a conclusion the novel consists of two styles. The work is built on interface of two contrast style streams: art image of passion (the subject line of Anna) and judgment of spiritual searches of the truth (the subject line of Levin). In the article it is shown that each of the developed subject lines has a style dominant. Researching of the system of graphic means and emotional tonality of the narration allows to conclude that Tolstoy shows two types of understanding of the world, using contrast style strategies. When developing the subject line of Anna the word acts as a subject of self-expression, at the description of spiritual searches of Levin the word is analytical and becomes an object of self-knowledge. In the article it is proved that the obligatory element of Tolstoy's style drawing which is uniting various style strategies is a contrast turn, which can be observed not only when developing subject lines, but also at the level of the lexical-syntactic organization of the text.

Keywords: illogicalness of the internal monologue, an analytical principle of expansion of the monologue, "a law of coupling of contradictions", a contrast turn, lexical-syntactic organization, the author-creator's position, semantic reflections, style consisting of two parts, a style dominant, a style strategy, a subject line, art and ethical problematics.

Роман «Анна Каренина» (1875–1877, 1878) создавался в атмосфере непрекращающихся споров Толстого с самим собой. Красота и добро обозначились в его сознании как философская антиномия, требующая определения. Как соотносить физическую красоту и духовную истину? Возможно ли примирить эти полярные начала жизни? Эти вопросы более всего занимали Толстого во второй половине 1870-х гг. Рассмотрим, как на стиливом уровне воплощается обозначенная проблематика, какие художественные стратегии избирает писатель для решения поставленных задач. Создавая художественную модель мира, Толстой выстраивает образный ряд романа на контрастах, в его терминологии – «законе сцепления

противоречий». При этом каждая из разрабатываемых сюжетных линий имеет свою стиливую доминанту.

При разработке сюжетной линии Анны Карениной Толстому оказываются необходимы подробные описания. Он насыщает сцены живописными деталями, используя язык художественных образов. Писателю важно раскрыть возникающую в душе Анны борьбу, исследовать характер изменений ее внутреннего состояния, которые он показывает через детальное описание внешних проявлений чувств: «Она долго лежала неподвижно с открытыми глазами, блеск которых, ей казалось, она сама в темноте видела» [1, с. 18, 156]; «...и злой свет зажегся в ее за минуту пред этим нежных глазах» [1,

с. 18, 199]. Толстой создает художественное описание героини, демонстрирующее двойственность ее натуры. Преобладающая черта в описании ее внешнего облика – красота, но красота греховная, соблазняющая от избытка чувственной радости жизни: «Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней», – сказала себе Кити» [1, с. 18, 89]; «Неудержимый дрожащий блеск глаз и улыбки обжег» Вронского [1, с. 18, 90]. Стиливая доминанта образа ориентирована преимущественно на художественную выразительность, при этом Толстой стремится разрушить иллюзию притягательности физической любви.

Система изобразительных средств и эмоциональная тональность повествования, раскрывающая сюжетную линию Кити – Левин, ориентирована на внешнюю простоту, в определенной степени она аскетична. Так, Толстой не дает подробных портретных описаний Кити: внимание автора преимущественно сосредоточено на передаче ее внутреннего состояния и на том, как воспринимает героиню Левин. В его сознании образ Кити – олицетворенное божество – сопрягается с солнцем, восходом, утром, светом: «Все освещалось ею. Она была улыбка, озарявшая все вокруг» [1, с. 18, 31–32].

Портретная прорисовка образа Левина в романе практически отсутствует. О внешнем облике этого героя Толстой говорит лишь однажды, рисуя читателю портрет «сильно сложенного широкоплечего человека с курчавой бородой, который, не снимая бараньей шапки, быстро и легко взбегал вверх по стертым ступенькам каменной лестницы» [1, с. 18, 19]. В представлении писателя, Левин идеалист, лишенный физического изящества. Автор сосредоточивает внимание на его внешней реакции, которая проявляется в том, что он постоянно краснеет: «Левин вдруг покраснел, но не так, как краснеют взрослые люди, – слегка, сами того не замечая, но так, как краснеют мальчишки, – чувствуя, что они смешны своей застенчивостью и вследствие того стыдясь и краснея еще больше, почти до слез» [1, с. 18, 22]. Описание Левина строится на контрасте внешнего и внутреннего, мужественного и детского, который в дальнейшем будет определять структуру этого образа.

Используя различные стиливые стратегии, Толстой показывает два типа познания мира. Чувственное познание (сюжетная линия Анны) сопряжено с выражением и передачей ощущений героини. Наиболее очевидно чувство раздвоения, утраты целостности Я, передается внутренними монологами Анны Карениной. Средствами синтаксиса с большой степенью наглядности изображаются оттенки ее психического состояния. Изображение смутных, сменяющихся чувств в сознании Анны Карениной выражается с помощью разделительно-перечислительного периода с повторяющимися указательными местоимениями: «...далее все было **то же и то же**; **та же** тряска с постукиванием, **тот же** снег в окно, **те же** быстрые переходы от парового жара к холоду и опять к жару, **то же** мелькание **тех же** лиц в полумраке и **те же** голоса, и Анна стала читать и понимать читаемое» [1: 18, 106]. Создавая образ Анны Карениной, Толстой рисует преимущественно драматически напряженные ситуации. Художественно значимым становится синтаксический строй внутренних монологов героини, «короткие замыкания» эллиптической внутренней речи [2, с. 181,

185]. Монологи характеризуют алогичность, фрагментарность, неупорядоченность: «...всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити так же: не Вронский, то Левин. И она завидует мне. И ненавидит меня. И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Вот это правда. Тютюкин, coiffeur. Je me fais coiffeur par Тютюкин... Я это скажу ему, когда он придет, – подумала она и улыбнулась» [1, с. 19, 340]. Внимание автора сосредоточено на передаче впечатлений героини, на фиксации подсознательных моментов восприятия мира. Предсмертные монологи Анны Карениной построены по принципу монтажа ощущений и демонстрируют алогическую последовательность возникающих ассоциаций. В. В. Виноградов, рассматривая внутренний строй монологов Анны Карениной, отмечал: «С необыкновенной яркостью этот динамический процесс хаотической, прерывистой, становящейся все более бессвязной внутренней речи, отражающей болезненно возбужденное, нервное состояние Анны Карениной изображен в описании мыслей ее в коляске при возвращении от Доли» [2, с. 185]. По мнению Г. Я. Галаган, «предсмертный монолог Анны <...> является, по сути дела, художественно воплощенным синтезом философской проблематики той части “Исповеди”, которая строится на “сцеплении” безусловно реального ощущения “зла и бессмыслицы” жизни людей “образованного сословия” и условно-символического уподобления ее физиологической потребности в «сладости» [3].

Духовное осмысление мира (сюжетная линия Левина) ориентировано преимущественно на передачу мыслительной работы, на постижение философской истины. Для передачи общего хода его размышлений Толстой использует аналитический принцип развертывания синтаксической цепи. Для этих рассуждений характерна логическая последовательность развертывания мысли, что выражается в совмещении фраз констатирующего типа и противительных конструкций, аналитически расщепляющих данное положение на составляющие его элементы: «Я искал ответа на мой вопрос. А ответа на мой вопрос не могла мне дать мысль, – она несоизмерима с вопросом. Ответ мне дала сама жизнь в моем знании того, что хорошо и что дурно. А знание это я не приобрел ничем, но оно дано мне вместе со всеми, дано потому, что я ниоткуда не мог взять его». «Откуда взял я это? Разумом, что ли, дошел я до того, что надо любить ближнего и не душить его? Мне сказали это в детстве, и я радостно поверил, потому что мне сказали то, что было у меня в душе. А кто открыл это? Не разум. Разум открыл борьбу за существование и закон, требующий того, чтобы душить всех, мешающих удовлетворению моих желаний. Это вывод разума. А любить другого не мог открыть разум, потому что это неразумно» [1: 19, 379]. Свое земное существование Левин ставил в прямую связь со строительством собственного мира и духовным обретением истины. Отчаяние и экзистенциальная тоска героя сменяются в финале романа обретением внутренней целостности утраченного Я.

Разрабатывая эту сюжетную линию, Толстой исследует духовный мир личности, вписанный в поток современной жизни. Он стремится исследовать душевную жизнь героя, прокомментировать причины возникнове-

ния того или иного чувства, определить направление его развития. Алогический, синтаксически не упорядоченный строй внутренних монологов, присущий Анне Карениной, сменяется при разработке образа Константина Левина внутренними монологами логического типа, упорядоченными с точки зрения грамматических форм: «Я ничего не открыл. Я только узнал то, что я знаю. Я понял ту силу, которая не в одном прошедшем дала мне жизнь, но теперь дает мне жизнь. Я освободился от обмана, я узнал хозяина» [1: 19, 378]; «Без знания того, что я такое и зачем я здесь, нельзя жить. А знать я этого не могу, следовательно, нельзя жить», – говорил себе Левин. – «В бесконечном времени, в бесконечности материи, в бесконечном пространстве выделяется пузырек-организм, и пузырек этот подержится и лопнет, и пузырек этот – я» [1, с. 19, 370]. Слово Толстого аналитично в отношении Я, которое выступает как объект самосознания, а внутренние монологи демонстрируют уяснение героем своего Я. Синтаксическое напряжение, отвлеченно-логический и афористический точный язык предвзвешивают стиль публицистических трактатов писателя середины 1880-х гг. Общее направление художественной логики Толстого, его стиливого рисунка таково, что автор ведет читателя от внешнего к внутреннему, от жеста – к душе, от проявления жизни – к ее смыслу, от внешнего факта – к его внутренней сущности. Он стремится охватить явление во всей его полноте и в то же время аналитически разлагает сложные понятия, события, чувства на составляющие элементы, достигая в финале искомого синтеза.

Синтаксис Толстого изобразителен: его аналитико-психологические установки отражают характерные особенности внутреннего мира персонажа. В зависимости от избранного повествовательного ракурса изменяется субъективно-эмоциональный тон речи героя, его синтаксические особенности. Стилую Толстого характерно совмещение в пределах синтаксического единства контрастных начал. Писатель осуществляет расчленение целого, когда индивидуальное сознание персонажа распадается на спорящие голоса: «Избавиться от того, что беспокоит», повторяла Анна. <...> «Да, очень беспокоит меня, и на то дан разум, чтоб избавиться; стало быть, надо избавиться. Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, когда гадко смотреть на все это? Но как? **Зачем** этот кондуктор пробежал по жердочке, зачем они кричат, эти молодые люди в том вагоне? **Зачем** они говорят, зачем они смеются? Все неправда, все ложь, все обман, все зло!..» [1: 19, 346–347]. Внутренний монолог героини содержит спор с собой и в то же время попытку обрести утраченный смысл жизни. Система лексических повторов и вопросительных конструкций с акцентированным «зачем?» придают размышлениям драматическую напряженность и готовят финальный вывод, звучащий как окончательный приговор: «Все неправда, все ложь, все обман, все зло!..».

Важной стилиевой стратегией Толстого является его стремление в пределах синтаксического целого представить явление во всей полноте, с разных точек зрения, и в то же время обнаружить его составляющие, как правило, противостоящие друг другу: «**То, что** почти целый год для Вронского составляло исключительно одно желание

его жизни, заменившее ему все прежние желания; **то, что для** Анны **было** невозможным, ужасным, и тем более обворожительным мечтой счастья, – **это** желание **было** удовлетворено» [1: 18, 157]. Контраст в романе проводится последовательно и осуществляется по разным направлениям. В пределах сложного синтаксического целого Толстой сопрягает впечатление персонажа, дает его мотивировку, как правило, предполагающую аналитическое объяснение этого впечатления, показывает зарождение нового чувства, противоположного начальному. Таково, например, описание ощущений Левина, впервые увидевшего своего сына: «Левин, глядя на это крошечное жалкое существо, делал тщетные усилия, чтобы найти в своей душе какие-нибудь признаки к нему отеческого чувства. Он чувствовал к нему только гадливость. Но, когда его обнажили и мелькнули тоненькие тоненькие ручки, ножки, шафранные, тоже с пальчиками, и даже с большим пальцем, отличающимся от других, и когда он увидал, как, точно мягкие пружинки, Лизавета Петровна прижимала эти тарачившиеся ручки, заключая их в полотняные одежды, на него нашла такая жалость к этому существу и такой страх, что она повредит ему, что он удержал ее за руку» [1: 19, 295–296]. Контрастный поворот – обязательный элемент стиля Толстого. Он обуславливает не только развитие сюжета, способы создания образов персонажей, разработку внутренних монологов, но и лексико-синтаксическую организацию текста.

Повторение слов или конструкций с контрастным значением в пределах большого периода Толстой использует для уточнения и проявления ощущений персонажа: «Анна Аркадьевна **читала** и понимала, но ей неприятно было **читать**, то есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой **хотелось жить**. **Читала ли она**, как героиня романа ухаживала за больным, **ей хотелось** ходить неслышными шагами по комнате больного; **читала ли она** о том, как член парламента говорил речь, **ей хотелось** говорить эту речь; **читала ли она** о том, как леди Мери ехала верхом за стайей и дразнила невестку и удивляла всех своей смелостью, **ей хотелось** это делать самой. Но делать нечего было, и она, перебирая своими маленькими руками гладкий ножичек, усиливалась **читать**» [1: 18, 106–107]. Стилиевая стратегия Толстого такова, что, сопрягая разнородные величины («**читала** ли она» – «ей хотелось **жить**») в единый художественный образ, он подчеркивает с помощью лексических повторов антиномическую сущность любого явления жизни.

Необъяснимые душевные порывы Толстой стремится прояснить с помощью антонимов. Они служат для уточнения мысли, состояния, ощущения персонажа, показывая их динамику: «Она (*Кити*. – И. Л.-Б.) **страдала, жаловалась**, и **торжествовала** этими страданиями, и **радовалась** ими, и **любила** их» [1: 19, 285–286]; «И мгновенно отчаянная **ревность** Анны перешла в отчаянную, страстную **нежность**; она обнимала его, покрывала поцелуями его голову, шею, руки» [1: 19, 325]. Сопоставительно-противительные конструкции могут иметь характер оксюморона: «Весь **ужас метели** показался ей (*Анне*. – И. Л.-Б.) еще **более прекрасен** теперь» [1: 18, 109]; «Этот **прекрасный ребенок** внушал ему (*Левину*. –

И. Л.-Б.) только **чувство гадливости** и жалости» [1: 19, 296]. «Сцепление противоречий» как важный стилиеобразующий принцип проявляется не только в общей конструкции произведения или в пределах сложного синтаксического целого, но и на уровне словосочетаний или отдельного слова. Толстой сближает антонимы и прорисовывает внутренне противоречивое состояние персонажа: «Вся суета, рубашки, опоздания, разговор с знакомыми, родными, их неудовольствие, его смешное положение – все вдруг исчезло, и ему стало **радостно и страшно**» [1: 19, 18]; «...То она (Анна. – И. Л.-Б.) думала о том, как жизнь могла быть еще счастлива, и как мучительно она **любит и ненавидит** его, и как страшно бьет ее сердце» [1: 19, 345].

Индивидуальному стили Толстого присуще столкновение и переплетение различных, подчас контрастных значений слова, которое в художественном контексте романа получает разнообразные семантические оттенки, приобретает неожиданное эмоционально-экспрессивное звучание. В этом смысле показательна работа писателя с семантически многозначным словом «кончается». Толстой так передает ощущения Левина во время родов Кити:

«Уже ребенка он давно не желал. Он теперь ненавидел этого ребенка. Он даже не желал теперь ее жизни, он желал только прекращения этих ужасных страданий.

– Доктор! Что же это? Что же это? Боже мой! – сказал он, хватая за руку вошедшего доктора.

– **Кончается**, – сказал доктор. И лицо доктора было так серьезно, когда он говорил это, что Левин понял *кончается* в смысле – умирает» [1: 19, 293].

Используя полисемию слова «кончается», Толстой фиксирует взаимное непонимание персонажами друг друга. Контрастный поворот осуществляется в данном фрагменте текста на уровне его лексической организации: «...крик затих, и слышалась тихая суетня, шелест и торопливые дыхания, и ее прерывающийся, живой и нежный, счастливый голос тихо произнес: «**кончено**» [1: 19, 293]. В результате использования Толстым приема семантических отражений происходит расширение объема слова. Так, краткое причастие «кончено» оказывается своеобразной лексической скрепой, соединяющей различные сюжетные линии и демонстрирующей противоположное направление их развития. В размышлениях Анны, принимающей окончательное решение, это слово становится лейтмотивом и означает приговор: «– Чего я могу хотеть? Я могу хотеть только того, чтобы вы не покинули меня, как вы думаете, – сказала она, поняв все то, чего он не досказал. – Но этого я не хочу, это второстепенно. Я хочу любви, а ее нет. Стало быть, **все кончено!** <...> «Он любит другую женщину, это еще яснее, – говорила она себе, входя в свою комнату. – Я хочу любви, а ее нет. Стало быть, **все кончено**, – повторила она сказанные ею слова, – и надо **кончить**» [1: 19, 323–324].

Зеркально отражаясь, слово «кончено», создает объемный образ жизни: возникает смысловая рифма, внутренне ориентированная на постижение и выражения тайн человеческого бытия – смерти (Анны) и рождения (ребенка Кити). Толстой объединяет в единый смысловой образ различные фрагменты текста, подчас значительно отстоящие друг от друга, передает динамику внутреннего состояния персонажа: «Боже мой, как свет-

ло! Это страшно, но я люблю видеть его лицо и люблю этот фантастический свет... Муж! ах, да... Ну, и слава Богу, что с ним **все кончено**» [1: 18, 225]; «Она вечером слышала остановившийся стук его коляски, его звонок, его шаги и разговор с девушкой: он поверил тому, что ему сказали, не хотел больше ничего узнавать и пошел к себе. Стало быть, **все было кончено**. И смерть, как единственное средство восстановить в его сердце любовь к ней, наказать его и одержать победу в той борьбе, которую поселившийся в ее сердце злой дух вел с ним, ясно и живо представилась ей» [1: 19, 331]; «Уехал! **Кончено!**» – сказала себе Анна, стоя у окна; и в ответ на этот вопрос впечатления мрака при потухшей свече и страшного сна, сливаясь в одно, холодным ужасом наполнили ее сердце» [1: 19, 333]; «Неужели все **кончено**? Нет, это не может быть, – думала она. – Он вернется. Но как он объяснит мне эту улыбку...» [1: 19, 334]. Используя систему лексических повторов и семантических отражений, Толстой создает антидетическое единство, максимально осваивая смысловый потенциал отдельного слова, которое в зависимости от интонации и контекста приобретает различные значения.

Общий закон «сцепления противоречий», организующий сюжетно-композиционный строй романа, продублирован на уровне лексико-синтаксической организации произведения. Он подчинен разрешению философско-этических проблем и мотивирует выбор стилиевых стратегий писателя. Чтобы изобразить чувственную сторону радости земной жизни, Толстой-художник использует язык художественных образов, с точностью отражая детали, их пластическую живописность, применяя различные средства психологического анализа. Чтобы приблизиться к рациональному постижению смысла бытия, Толстой-моралист прибегает к логической аргументации поступков героя и анализу его внутреннего мира, демонстрируя поразительную ясность и зримость психических процессов. Важно подчеркнуть, что стилиевая двусоставность произведения не нарушает его гармонии и оказывается предопределена позицией автора-творца, стремящегося к обладанию миром в его целостности и противоречивости.

Библиографический список

1. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений. (Юб.) [Текст] : в 90 т. / Л. Н. Толстой. – М., 1928–1958¹.
2. Виноградов, В. В. О языке Толстого (50–60-е годы) / В. В. Виноградов // Литературное наследство. – Т. 35–36. – М., 1939.
3. Галаган, Г. Я. Л. Н. Толстой: Художественно-этические искания / Г. Я. Галаган. – Л.: Наука, 1981. – С. 154.

Bibliografischeskij spisok

1. Tolstoj, L. N. Polnoe sobranie sochinenij. (Jub.) [Tekst] : v 90 t. / L. N. Tolstoj. – M., 1928–1958.
2. Vinogradov, V. V. O jazyke Tolstogo (50–60-e gody) / V. V. Vinogradov // Literaturnoe nasledstvo. – T. 35–36. – M., 1939.
3. Galagan, G. Ja. L. N. Tolstoj: Hudozhestvenno-jeticheskie iskanija / G. Ja. Galagan. – L.: Nauka, 1981. – S. 154.

¹ Ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.