

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

На правах рукописи

Десятникова Александра Викторовна

**КОМПОЗИЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ В МНОГОЛИНЕЙНОМ
РОМАНЕ
(«АННА КАРЕНИНА» Л. Н. ТОЛСТОГО)**

Специальность 10.01.08 - теория литературы. текстология

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Чернец Лилия Валентиновна

Москва – 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3-18
ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ.....	19-156
Глава 1. Проблема художественной целостности в романе.....	19-83
1.1. История жанра: герой и сюжет.....	19-39
1.2. Композиционно-повествовательные формы. Эпизод и циклизация эпизодов.....	39-73
1.3. «Новь» И. С. Тургенева: новизна поэтики. От одноцентренного к многолинейному роману.....	74-83
Глава 2. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого как многолинейный роман. «Мысль семейная» в системе зеркал.....	84-156
2.1. Толстой обещал «один роман, а дал – два».....	84-89
2.2. Композиция повествования и эпизодные циклы.....	90-126
2.3. Персонажи-светильники.....	126-156
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	157-162
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	163-165
БИБЛИОГРАФИЯ.....	166-175

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика диссертации. Исследование представляет собой анализ повествовательной структуры многолинейного романа. Основное внимание уделяется тому, как соотносятся между собой сюжетные линии в романном повествовании: в какой последовательности рассказывается о тех или иных героях и отношениях между ними, какие композиционно-повествовательные единицы вычленяются в структуре повествования и как они расположены относительно друг друга, какова в целом повествовательная стратегия автора.

Стали поистине крылатыми слова М.М. Бахтина: «...перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя»¹.

Ученый называет здесь разные аспекты, стороны произведения, остающегося единым и неделимым как эстетическая реальность. Он намечает целый куст исследований, дополняющих друг друга. Степень изученности разных сторон, граней художественного целого различна, но, безусловно, «событие, о котором рассказано в произведении», на настоящий момент изучено глубже и полнее, чем «событие самого рассказывания».

Если сюжет, понимаемый как ход событий в произведении со времен Аристотеля и Горация был предметом скрупулезного анализа (в применении

¹ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 405-406.

не только к трагедии, но и к эпосе), то искусство повествования о сюжете оказалось в фокусе литературоведческой мысли гораздо позднее (хотя и у античных мыслителей есть наблюдения на этот счет). Ценный вклад в изучение «события самого рассказывания» внесла русская формальная школа 1910-1920-х годов, в особенности работы В.Б. Шкловского². В практику анализа давно вошло, независимо от используемой исследователями терминологии (фабула/сюжет *et vice versa*), разграничение самих событий, в их хронологической последовательности, и изображения этих событий в линейной последовательности текста. Классическими примерами анализа воздействия на читателя перестановок событий (инверсий) или умолчаний о некоторых из них могут служить разборы рассказа И.А. Бунина «Лёгкое дыхание» Л.С. Выготским³, романа «Герой нашего времени» Б.М. Эйхенбаумом⁴.

В сопутствующих творчеству размышлениях самих писателей накопилось немало размышлений и над оптимальной последовательностью в изложении событий, и над выбором субъекта повествования. Вспомним отброшенный Л.Н. Толстым первый вариант начала «Воскресения»: «Ложно начато. [...] Я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они предмет, они положительное, а то тень, то отрицательное. [...] Надо начать с неё»⁵. Показательны и колебания над выбором субъекта повествования Ф.М. Достоевского, сначала избравшего для «Преступления и наказания» форму исповеди или дневника главного героя, но в итоге остановившегося на повествовании от третьего лица⁶. О преимуществах и недостатках повествования от первого и от третьего лица размышляет П.В. Анненков в интереснейшей статье «О мысли в произведениях изящной словесности» (1855), посвященной ранним произведениям И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого. Анализируя «Записки охотника» И.С. Тургенева, критик отмечает, что благодаря перволичной форме повествования, «писатель сам себе назначает границы...», «от каждого пред-

² См.: Шкловский В.Б. О теории прозы. Л., 1929.

³ См.: Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. (Гл. VII).

⁴ См.: Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961. (Гл. «Герой нашего времени»).

⁵ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Юбилейное издание. В 90 т. М.-Л., 1928-1958. Т. 53. С.69.

⁶ Достоевский Ф.М. Собр. Соч.: В 10 т. М., 1956-1958. Т. 5. С. 581-582.

мета он свободно берет только ту часть, которая или удачно освещена, или живописно выдалась вперед. <...> Писатель, рассказывающий от себя, есть вместе с тем и адвокат своего дела». Однако «выводы, перечисленные нами не даются даром»: сама личность рассказчика «должна обладать качествами, способными остановить внимание читателя»⁷.

Все же собственно филологическое, комплексное исследование форм повествования приходится на XX век. Обосновывается понятие «сказ» (в работах Б.М. Эйхенбаума⁸, В.В. Виноградова⁹). М.М. Бахтин противопоставляет «разноречие в романе» особому «поэтическому стилю», которому чужда «оглядка на чужие языки», прослеживает «формы ввода и организации разноречия в романе»¹⁰. Уточняется и закрепляется термин «точка зрения» (понятие, не идентичное третьеличной или перволичной формам речи) – в предисловиях Г. Джеймса к его романам¹¹, в книге П. Лаббока «Искусство повествования», где «сценический» способ изображения противопоставлен «панораме»¹². Описываются разновидности «точки зрения» в работах Б.А. Успенского¹³, Б.О. Кормана¹⁴. При этом теоретики находят в произведениях, давно ставших литературной классикой, многие ответы на свои вопросы. Типология «точек зрения», представленная в вышеназванных исследованиях, анализ взаимопроникновения «голосов» повествователя и персонажей в работах М.М. Бахтина «Слово в романе», «Из предыстории романного слова», имеют огромный объяснительный потенциал, открывают читателю многие секреты магической прозы классиков.

Менее изученной по сей день остается *структура повествования* (наррации) как таковая. Между тем разъясненные ещё в «поэтиках» и «ритори-

⁷ Русская эстетика и критика 40-50 гг. XIX века. М., 1982. С. 319-320.

⁸ Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Сб. ст. Л., 1969.

⁹ Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980.

¹⁰ Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 98, 113.

¹¹ Джеймс Г. Из предисловий к Собранию сочинений (1907-1909) Пер. Т. Морозовой // Писатели США о литературе. М., 1982. Т.1.

¹² Lubbock P. The craft of fiction. L., 1921. P. 66-67.

¹³ Успенский Б.А. Поэтика композиции // Он же. Семиотика искусства. М., 1995.

¹⁴ Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977.

ках» формы монологической речи: повествование (т.е. рассказ об однократных событиях), описание, рассуждение и его специфика в художественном тексте, как и различные типы монолога и диалога, используемые не только в драме, – весь этот традиционный инструментарий недостаточен для анализа романного повествования, где степень детализации изображения может быть очень разной, где, как в музыке, меняется темп, где в рамках абзаца встречаются прошлое и настоящее, то сливаются, то разграничиваются разные модальности (например, сон и явь).

Именно на этом круге вопросов сосредоточено основное внимание в данном исследовании, хотя поэтика романа рассматривается и в целом.

Первый, исходный вопрос, с уяснения которого логично начать изучение структуры повествования (наррации), – это выделение *композиционно-повествовательных единиц*, уяснение их границ, специфики и функций. Следует оговориться, что слово «повествование» как филологический термин имеет два значения. «Первое – ведение речи *повествователем (нарратором)* – посредником между миром героев и читателем-адресатом – в *эпических* произведениях. За исключением прямой речи персонажей и рамочных компонентов, весь текст эпического произведения представляет собой *повествование (нарратив)*, в котором при анализе можно выделить различные по своей функции фрагменты. Повествователь не только повествует, т.е. рассказывает о событиях, но и описывает, и рассуждает»¹⁵.

Другое, узкое значение слова «повествование» – рассказ об *однократных* событиях, составляющих в совокупности сюжет или его часть, форма монологической речи, передающая, в отличие от *описания* или *рассуждения*, «динамику изображаемого мира»¹⁶. Как писали в учебниках по теории словесности еще в конце XIX века: «Повествование есть рассказ о событиях, совершившихся во времени или изображение перехода предмета из одного со-

¹⁵ Чернец Л.В. Повествование, описание, рассуждение // Русская словесность 2011. № 1. С. 46.

¹⁶ Там же. С. 47.

стояния в другое»¹⁷. В современных словарях по стилистике учитывается данная традиция¹⁸.

В нашем исследовании понятие «структура повествования (наррации, нарратива)» подразумевает сочетание, чередование в общем потоке речи различных композиционно-повествовательных, композиционно-речевых форм. Если в канонических жанрах эти формы обычно достаточно четко разграничены («Пусть будет слог у вас в повествованье сжат, / А в описаниях и пышен и богат...», – рекомендует Н. Буало¹⁹), то в литературе последних столетий границы между этими формами часто размыты. Л.Н. Толстой писал о прозе А.П. Чехова: «...его вещи производят впечатление какого-то стереоскопа. Он кидается как будто беспорядочно словами и, как художник-импрессионист, достигает своими мазками удивительных результатов»²⁰. И стиль Чехова не исключение. К роману и эпической прозе в целом лишь в ограниченной степени применимы рекомендации многочисленных «риторик», дробящих текст на фрагменты, заключающие в себе «чистое» описание, рассуждение, характеристику, рассказ об однократных событиях или действиях²¹.

Обновление самой структуры повествования повлекло за собой разработку новых методик анализа. В изучении структуры романного повествования уже сделано немало (работы П. Лаббока, Цв. Тодорова²², В.Д. Днепров²³, Дж. Фрэнка²⁴, Ж. Женетта²⁵ и др.), однако четкий алгоритм подобного

¹⁷ Преображенский А. Теория словесности. Начала эстетики, риторики и поэтики. М., 1895. С. 69.

¹⁸ См.: Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Под ред. М.Н. Кожинной. М., 2003. (См. статьи: «Описание», «Повествование», «Рассуждение»).

¹⁹ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 88.

²⁰ См.: Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого: В 2 т. М., 1922. Т.1. С. 38.

²¹ Эти формы монологической речи, культивировавшиеся на протяжении многовекового развития повествовательных жанров, подробно, с примерами, рассмотрены в «Словаре древней и новой поэзии» Н.Ф. Остолопова (СПб., 1821. Ч. 1-3.). См. также: Кошанский Н.Ф. Общая риторика. СПб., 1849; Кошанский Н.Ф. Частная риторика. СПб., 1849.

²² Тодоров Цв. Поэтика / Пер. с фр. // Структурализм: «за» и «против». Сб. ст. / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М., 1975.

²³ Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.

²⁴ Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе. Пер. с англ. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

²⁵ Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. / пер с фр. М., 1998. Т. 2.

исследования пока не разработан, а терминология недостаточно унифицирована.

Основу мира эпического произведения составляет, наряду с *системой персонажей, сюжет*. Трудно назвать другой термин, имеющий в литературоведении XX-XXI вв. столь разные трактовки. Приведем ту из них, на которую мы опираемся в данной работе. Согласно наиболее традиционному пониманию, восходящему к А.Н. Веселовскому, сюжет – «развитие действия, ход событий в повествовательных и драматических произведениях, иногда и в лирических» (Г.Н. Пospelов)²⁶. Считая неудачной терминологическую новацию теоретиков ОПОЯЗа, назвавших сюжетом «порядок и способ сообщения о событиях», Пospelов предлагает сохранить старое значение слова «сюжет», а для обозначения способа изображения событий использовать латинское слово «фабула».

Согласно С.И. Кормилову, «сюжет (фр. *sujet* – предмет) и фабула (лат. *fabula* – рассказ, повествование) – изображенные события и способ сообщения о них в эпических, драматических, а отчасти и лирических произведениях»²⁷. Долгое время в европейской традиции для обозначения хода событий применялся термин *фабула*, французское слово *сюжет*, указывавшее на заимствованные из прошлого «истории», подлежащие обработке драматурга»²⁸, стали использовать классицисты. Для В.Б. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского *фабула* означает «материал», форма же, приемы его изображения составляют *сюжет*, который и был для них главным предметом анализа. Сам автор статьи в понимании соотношения сюжета и фабулы близок к Г.Н. Пospelову: в «Герое нашего времени» Лермонтова «сюжет кончается развязкой (смерть Печорина в середине текста романа), фабула – финалом (подвиг здравствующего Печорина в «Фаталисте»)»²⁹.

²⁶ Пospelов Г.Н. Сюжет // Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987. С. 431.

²⁷ Кормилов С.И. Сюжет и фабула // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. Стб. 1048.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. Стб. 1049.

В.Е. Хализев, понимая под сюжетом «цепь событий, воссозданную в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в её пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах»³⁰, то есть цепь событий в её хронологической последовательности, совсем не использует слово «фабула», предпочитая разграничивать сюжет и его композицию. Ученый выделяет важнейшие функции сюжета: воплощение картины мира; обнаружение конфликтов; воссоздание волевого начала в персонажах; пишет о типологии сюжетов (концентрический/хроникальный; многолинейный); наряду с внешним действием вводит в сюжет «действие внутреннее» и др.³¹

Следуя традиции разграничения сюжета как последовательности событий (причинно-временной или хроникальной) и его композиции (т. е. порядка, способа повествования о событиях), мы вслед за Хализевым также не используем термин «фабула». Считая его синонимом *композицию повествования о сюжете*, отметим предварительно, что в многолинейном романе (каковым является «Анна Каренина») содержательные и конструктивные функции данной композиции возрастают: ведь для воздействия произведения на читателя значим сам порядок перехода от одной линии к другой, распределение художественного времени, посвященного тем или иным героям.

Завершая предварительный разговор о сюжете, отметим вкратце, что само движение исследовательской мысли от, казалось бы, ясных понятий «состав событий» или «способ изображения событий» вело к созданию более тонкого инструментария, посредством которого углублялось понимание исходных понятий. Так, в современном литературоведении возрастает внимание к «ментальным» событиям³², а к способу изображения событий все чаще относят соотношение «художественного» и «жизненного» времени, т.е. темп повествования.

³⁰ См.: Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2013. С. 226.

³¹ Хализев В.Е. Сюжет // Введение в литературоведение. М., 2012. С. 240-252.

³² См.: Событие и событийность. Сб. ст. / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. М., 2010.

В литературоведении, как и в любой науке, важна преемственность в использовании терминов. Разграничение естественной (причинно-временной или хронологической) последовательности событий, с одной стороны, и приёмов их изложения, нарушающих данную последовательность, – с другой, позволяет наглядно «увидеть» автора, его творческую волю и в этом отношении чрезвычайно ценно. Следует также разграничивать понятия «сюжет» и «текст произведения»: «у текста всегда есть начало, а в сюжете определить первое событие бывает сложно. Так же обстоит дело и с концом – конец текста не обязательно заключает в себе развязку сюжета (сюжет не всегда имеет развязку, конец)»³³

Главная тема нашей работы – анализ композиции *повествования* (в широком смысле слова): например, смена темпа рассказа, «точки зрения», разная степень детализации изображения в смежных фрагментах текста, скользящая дистанция между временем сюжета и временем рассказа о событиях и др. В выборе, предпочтении автором той или иной стратегии повествования косвенно проявляется его взгляд на события, их оценка. Глубже разобраться в авторском отношении к изображаемому позволяет также место и время, где происходит то или иное событие. Прозрачными формами авторского присутствия являются и перерастающие в символы повторяющиеся детали, оценочная лексика, сравнения в речи повествователя.

Из каких же единиц состоит повествование (наррация)? С опорой на западноевропейские и отечественные работы по теории нарратива (П. Лаббок, Ж. Женетт, В. Д. Днепров, А.Я. Эсалнек³⁴, В. В. Курилов, Л. В. Чернец, Н.Д. Тамарченко³⁵, Е. Е. Сергеева³⁶ и др.), в диссертации выделены *эпизод*, *сообщение* (резюме, по Ж. Женетту), *описание* (где время стоит на месте, поэтому Женетт называет его «атемпоральной паузой»), *рассуждение*, *харак-*

³³ Романова Г.И. Практика анализа литературного произведения (Русская классика). Учебн. пособие / Г.И. Романова. Под ред. проф. Л.В. Чернец. М., 2005. С. 13.

³⁴ Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985.

³⁵ Тамарченко Н.Д. Роман // Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011.

³⁶ Сергеева Е.Е. Эпизод в драматическом и эпическом произведении. Автореф. дис. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2007.

теристика (традиционно рассматриваемая как сочетание описания и рассуждения). Каждая из перечисленных форм имеет свои разновидности, пока изученные недостаточно, что проявляется в малочисленности соответствующих номинаций. Но все же некоторые разновидности эпизодов получили свои «имена»: так, наиболее изучен *сценический эпизод (сцена)*. Среди атемпоральных описаний (классический пример – описание интерьера), выделено описание многократных, повторяющихся действий, не приуроченных к конкретному сюжетному времени, например, описание распорядка обычного дня персонажа (день Онегина в первой главе пушкинского романа). Для обозначения данного вида описания Ж. Женетт использует специальный термин – *итеративное повествование, или итератив*³⁷ (эта композиционно-речевая форма доминирует, по выводу исследователя, в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени»).

В отечественном литературоведении также выделен подобный вид описания, хотя специальный термин пока отсутствует. Так, В.Е. Хализев пишет: «Наряду с повествованием в эпопеях и романах, повестях и рассказах немалую роль играют *описания*. Это изображение предметного мира в его статике (большая часть пейзажей, характеристика бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний).

Описаниями являются также словесные изображения периодически повторяющихся событий и фактов. [...] На описаниях того, что персонажи делают обыкновенно, построены многие эпизоды произведений Гоголя, Гончарова, Тургенева, Чехова»³⁸. Наконец, значимым является выбор героев, чья *точка зрения* доминирует в эпизоде, а также выбор её *разновидности* (так, Б.А. Успенский различает идеологическую, фразеологическую, пространственно-временную, психологическую точки зрения)³⁹.

³⁷ Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. / пер с фр. М., 1998. Т. 2. С. 143.

³⁸ Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1988. С. 220.

³⁹ См.: Успенский Б.А. Поэтика композиции // Он же. Семиотика искусства. М., 1995.

Среди названных композиционно-речевых форм при анализе романа «Анна Каренина» особенно важен *эпизод* как *синтетическая* форма, в которую могут входить элементы и описания, и рассуждения, и повествования (в узком смысле), и разные виды монолога и диалога. Первые читатели романов Толстого особенно восхищались именно сценическими эпизодами, приближающими эпiku к драме.

В диссертации из всех композиционно-речевых форм наибольшее внимание уделено *эпизоду* и его *типологии*. Ключевым в работе выступает также понятие *цикл эпизодов*. В расположении сюжетных линий относительно друг друга в пространстве текста можно выявить определенную закономерность. Одна из них – *циклизация эпизодов*, где действуют одни и те же персонажи, где начинается и завершается некое действие.

«Анна Каренина» – роман с несколькими сюжетными линиями. Поэтому интересно проследить за тем, в какой последовательности повествователь представляет события, происходящие с героями, занятыми в разных линиях, есть ли тут определенная закономерность.

Несмотря на то что многие исследователи занимаются искусством (или техникой) повествования, в этой области остается немало теоретически неясных вопросов. Можно ли увидеть в самой композиции повествования отражение авторской концепции? Чтобы ответить на данный вопрос, нужно предварительно уяснить себе идею, авторскую концепцию, насколько это можно сделать на основе высказываний самого писателя. Конечно, художественное изображение шире авторской концепции, но все же именно замысел, его изменение и развитие в творческом процессе определяют работу над текстом. Авторская концепция была и остается мощным двигателем творчества.

Предмет исследования – уточнение и систематизация понятий и терминов, обозначающих композиционные единицы повествования (наррации), введение в существующую классификацию дополнительных единиц. Так, помимо достаточно хорошо изученных *эпизодов-сцен*, в диссертации выде-

лены *эпизоды-интроспекции, рассказанные эпизоды, эпизоды-кадры*. При этом учитывается не только доминанта тех или иных композиционно-речевых средств (диалог, описание и пр.), но и общая нарративная стратегия автора. Как происходит смена эпизодов, как меняется темп повествования при переходе от эпизода к резюме, от интроспекции к сцене? Какие особенности повествовательного произведения наиболее полно отражают авторскую концепцию?

В романе «Анна Каренина» две основные сюжетные линии, которые между собой почти не пересекаются. В каждой из этих линий свое развитие действия. При этом этапы (компоненты) сюжета для своего изображения требуют ряда эпизодов, в сочетании с окаймляющими их другими единицами повествования. Поэтому целесообразно ввести понятие *цикл эпизодов*.

Актуальность исследования. Разработка типологии эпизодов в романе, принципов чередования эпизодов с другими единицами наррации, соотношение в общей композиции повествования элементов разных сюжетных линий недостаточно изучены в литературоведении. Между тем это косвенные формы присутствия автора, во многом объясняющие воздействие произведения на читателя.

Объект исследования. Главным объектом анализа является роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Это многолинейный роман: в нем две главные линии: Анна-Каренин-Вронский, Левин-Кити; линия Облонский-Долли является связующей. Особенностью романа является параллельное изображение главных сюжетных линий, которые практически не пересекаются между собой. Исключение составляет эпизод, где Левин приезжает с визитом к Анне (ч. 7, гл. X). Некоторые первые читатели «Анны Карениной» усматривали в такой повествовательной манере недостаток, считая, что Толстой написал не один роман, а два, что роман лишен цельности. Со временем этот «недостаток» стал весомым аргументом в пользу новаторства Толстого: ему удалось создать произведение, где целостность достигается как бы вопреки сюжетной раздробленности.

Как переход от одноцентренного к многолинейному роману рассматривается роман И. С. Тургенева «Новь». В нем два главных героя (Нежданов и Соломин), однако лишь одна главная сюжетная линия, подробно выписанная и отражающая эволюцию характера Нежданова, его отношение к «делу». Вторая сюжетная линия лишь намечена, но не изображена.

Кроме того, в работе кратко прослеживается влияние толстовских традиций на романистов XX века (Дж. Голсуорси, Р. Роллан, Р. М. дю Гар, М.А. Шолохов), которые свои многолинейные романы выстраивали, также прибегая к циклизации эпизодов. Эта тенденция контрастирует с принципом *монтажной композиции*, отчетливо проявившейся в романе американского писателя Д. Дос Пассоса «Манхэттен» (1925), в его романной трилогии «США» (1930-1936), в романе К.А. Федина «Города и годы» (1924) и др.

Научная новизна исследования, как представляется её автору, состоит в уточнении понятия *эпизод*, в выделении, наряду со *сценой*, других типов эпизода: *интроспекция*, *рассказанный эпизод* и др., а также в систематизации, с опорой на предшествующих исследователей (в особенности Ж. Женетта), различных единиц в композиции повествования (наррации) и уточнении соответствующей терминологии. Вводится понятие *цикл эпизодов*, отражающее нарративную стратегию автора в многолинейном романе. Подчеркивается некоторая условность данного термина, поскольку эпизодный цикл включает в себя обычно и другие единицы нарратива (описание, сообщение и др.). Новизна исследования состоит также в применении предлагаемого инструментария к анализу романа «Анна Каренина».

Методологическую основу диссертации составили работы по композиции сюжета и искусства повествования, М.М. Бахтина, Л.С. Выготского, Л.Я. Гинзбург, М.Н. Дарвина, В.Д. Днепров, Е.С. Добина, Б.О. Кормана, В. В. Курилова, Г.Н. Пospelова, Е.Е. Сергеевой, Н.Д. Тмарченко, Б.В. Томашевского, В.И. Тюпы, Б.А. Успенского, В.Е. Хализева, Л.В. Чернец, В.Б. Шкловского, А.Я. Эсалнек др. Автор также опирается на работы зарубежных исследователей, в особенности Г. Джеймса, Ж. Женетта, П. Лаббока, Цв. То-

дорова, Дж. Фрэнка. В диссертации также используются, написанные автором данной диссертации, следующие статьи: «К поэтике контраста в романе Л.Н. Толстого "Анна Каренина" (сопоставление двух эпизодных циклов)», «Композиция повествования и сюжетно-композиционные циклы в романе «Анна Каренина» Л.Н. Толстого», ««Двухгеройность» романа И.С. Тургенева «Новь» и проблема художественной целостности», «Об эпизодах-интроспекциях в романе Л.Н. Толстого "Анна Каренина"».

Цель диссертации – проанализировать, говоря словами Б.М. Эйхенбаума, как «сделано» произведение, при этом рассмотреть не только развитие многолинейного сюжета романа Л. Н. Толстого, но и композицию повествования, также составляющую своеобразие поэтики романа, который, по мнению Т. Манна, является «самым совершенным из его произведений»⁴⁰. Композиция повествования понимается как «содержательная форма», передающая читателю авторское видение мира, как косвенная форма «присутствия» автора в произведении.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования её положений при анализе повествовательных произведений, в проверке «на прочность» типологии эпизодов и других единиц повествования в художественном целом многолинейного романа.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В структуре повествования эпических произведений, в особенности романов, важнейшей единицей является *эпизод*, передающий какую-то часть сюжета и отличающийся тематическим единством (вследствие чего его можно озаглавить, например, «Свидание Анны с сыном» в «Анне Карениной»). Основные черты эпизода: неизменность состава главных участников; единство места и времени действия; как правило, замедленный темп повествования. Опираясь на имеющиеся работы по теории эпизода⁴¹, автор диссер-

⁴⁰ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 252.

⁴¹ См.: Lubbock P. The Craft of Fiction. L., 1921; Тодоров Цв. Поэтика / Пер. с фр. // Структурализм: «за» и «против». Сб. ст. / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М., 1975. С. 37-113; Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. – Л., 1975; Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. / пер с фр. М., 1998. Т. 2; Сергеева Е. Е. Эпизод

тации указывает на разнообразие его типов. В частности, в работе предлагается, в связи с утверждающимся в литературоведении пониманием события не только как внешнего действия, но и как *внутреннего, ментального* перелома, переживаемого героем⁴², выделить такой тип эпизода, как *эпизод-интроспекция* (пример – завершающийся самоубийством процесс размышлений и переживаний Анны Карениной в последних главах седьмой части романа). В зависимости от доминирования в эпизоде тех или иных композиционно-речевых форм (диалог персонажей, рассказ повествователя и др.) желательно разграничить *эпизод-сцену*, или *сценический эпизод* (выделенный П. Лаббоком), и *рассказанный эпизод* (он широко представлен в романе И.С. Тургенева «Новь», также проанализированном в работе).

2. Будучи наиболее четко вычленяемой крупной единицей в структуре повествования, эпизод обычно окаймляется в пространстве текста другими композиционно-речевыми формами: сообщениями (резюме), рассуждениями повествователя, описаниями (в том числе «итеративами»). Использование этих форм, служащих как бы прослойками между эпизодами и выполняющих каждая свои функции, вносит разнообразие в *темп* повествования: замедления чередуются с ускорениями, с атемпоральными паузами.

3. При анализе эпизодов в «Анне Карениной» важно выявить доминирующую в них «точку зрения» персонажа (персонажей) или повествователя. В рамках эпизода она может быть постоянной (Кити, наблюдающая на бале за танцующими Анной и Вронским; Левин на дворянских выборах) и «скользящей» (сцена скачек, где попеременно переданы чувства Анны, её отчаяние при виде упавшего Вронского, и растущее недоумение Каренина). При этом автор, как правило, не уклоняется от выражения своей точки зрения, хотя передаёт её не в прямой форме, но опосредованно, в частности

(из истории термина и понятия) // Сравнительное и общее литературоведение. Под ред. проф. Л. В. Чернец (отв. ред.), проф. Н. А. Соловьевой, доц. Н. З. Кольцовой. Вып. 3. М., 2010. С. 125-131; Чернец Л. В. Эпизод / А. Н. Островский. Энциклопедия / Гл. ред. И. А. Овчинина. М., 2012. С. 492-493; Чернец Л. В. Эпизод в композиции романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Толстой сегодня. Материалы толстовских чтений 2012 г. М., 2014. С. 63-75.

⁴² Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 16.

изображая невербальное поведение героев. Контраст или неполное совпадение смыслов высказываний персонажей и комментария повествователя к ним, характерный для стиля Толстого, отражает сложность человеческих отношений.

4. «Анна Каренина» – роман, где две главные сюжетные линии почти не пересекаются; тем значительнее новаторство Толстого, проявившееся в создании единого по «мысли семейной» многолинейного романа. И огромную роль в приобщении читателя к авторской концепции играет группировка эпизодов в циклы, каждый из которых передает определенный и относительно заверченный этап в отношениях персонажей. Не менее значимо продуманное чередование циклов, передающих контрастирующие между собой этапы в отношениях Анны и Вронского, с одной стороны, Левина и Кити, с другой. Подобно эпизодам, циклы можно озаглавить (например, «Неудачное сватовство Левина» (ч.1, гл.VI- XVI), в них сохраняется состав главных участников, но возможны перерывы во времени между эпизодами и смена места действия. По нашим подсчетам, в романе насчитывается 28 циклов, в пределах каждого цикла развивается и исчерпывается одна главная тема.

Апробация диссертации.

Наряду с публикациями в журналах «Русская словесность» и других периодических изданиях, рекомендованных ВАК, а также в журнале «Русский язык и литература для школьников», в сборниках научных трудов, материалы диссертационной работы были представлены в форме докладов на научных конференциях «Ломоносов» (2010-2015) в МГУ имени М.В. Ломоносова и на «Поспеловских чтениях», состоявшихся там же в 2013 и 2015 гг. Также отдельные положения диссертации были использованы на практических занятиях по курсу «Основы литературоведения» в 2016 году (1 курс романо-германского отделения филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова).

Структура диссертационной работы соответствует целям и задачам исследования. Диссертация состоит из Введения, двух глав (теоретической и

аналитической), Заключение и Приложения, где перечислены и кратко охарактеризованы циклы контактно расположенных эпизодов, выделяемые в «Анне Карениной». Представлена также Библиография по теме диссертации.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Глава 1. ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В РОМАНЕ**1.1. Из истории жанра: герой и сюжет**

Многие исследователи романа считают, что началом развития данного жанра целесообразно считать эпоху Возрождения. Так, В. В. Кожин в труде «Происхождение романа» (1963) убежден, что «роман возникает заново, как нечто еще небывалое, лишь в конце эпохи Возрождения»⁴³. Родиной романа исследователь считает Испанию, где появляется первый плутовской роман «Жизнь Ласарильо с Тормеса» (1554), а затем там же появляется один из лучших образцов жанра – роман Сервантеса «Дон Кихот» (1605).

Однако роман возник не на пустом месте, ему предшествовала многовековая повествовательная традиция. В. В. Кожин вслед за М.М. Бахтиным считает, что «подлинными предшественниками романа»⁴⁴ являются такие серьезно-смеховые средние жанры античности как сократический диалог, литература симпосионов, мемуарная литература, мениппова сатира, римская сатира, диалоги лукиановского типа и др. С другой стороны, более поздними жанрами, по мнению Кожина, подготавливающими появление романа, были нехудожественные жанры: «письма, дневники, мемуары, автобиографии, записки о путешествиях»⁴⁵ и т.д. Другой авторитетный теоретик и историк романа Б.А. Грифцов, опираясь на исследования Э. Роде⁴⁶, убежден, что роман «создается из очень специальных и совершенно академических упражнений по риторике»⁴⁷.

История романа показывает, что в этом жанре тесно переплетаются многие предшествующие жанровые источники. В каждой из разновидностей романа может преобладать один из названных выше жанров. Так, в эпистолярном романе преобладает форма писем, многие романы представляют со-

⁴³ Кожин В.В. Происхождение романа. М., 1963. С. 132.

⁴⁴ Бахтин М.М. Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 408.

⁴⁵ Кожин В.В. Указ соч. С. 135.

⁴⁶ Rohde Erwin. Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig. 1876.

⁴⁷ Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1926. С. 27.

бой дневник, заметки героя; риторическая и драматическая традиции повлияли на построение диалогов и монологов в романе.

В своей работе мы будем различать *сюжет* романа, включающий сами события и взаимосвязь между ними (различают концентрические и хроникальные сюжеты), и *композицию сюжета*, то есть изображение событий в хронологической или иной последовательности, смену «*точки зрения*», с которой ведется повествование, изменение его *темпа*, то или иное сочетание композиционно-речевых единиц. Композиции сюжета отведен второй раздел данной работы. Здесь же мы подробнее остановимся на сюжете как таковом, так как для нас важно: одна сюжетная линия в произведении или несколько и насколько они равноправны; один главный герой или несколько; как связаны между собой характеры главных персонажей и изображенные события.

Мы будем различать романы *одноцентренные* и *многолинейные*. В романе с одним главным (центральным) героем, который можно назвать одноцентренным, обычно выделяется при анализе ряд сюжетных линий, поскольку центральный (главный) герой вступает в какие-то отношения с разными персонажами. Например, в романе «Отцы и дети» И.С. Тургенева таковы линии: Базаров-Аркадий Кирсанов, Базаров – Павел Петрович, Базаров – Одинцова, Базаров-Фенечка, Базаров-родители и др. При этом роман является одноцентренным, так как в центре каждой линии один герой – Базаров.

Одноцентренному роману можно противопоставить *многолинейный* роман, где есть как минимум две сюжетные линии, участниками которых являются разные центральные (главные) персонажи. Так, в романе «Ярмарка Тщеславия» (1848) У. Теккерея «история» Добина и Эмилии – это одна сюжетная линия, жизнеописание Ребекки Шарп – другая, обе эти линии являются главными в романе, в каждой линии есть свой центральный персонаж. Еще одним примером многолинейного романа являются «Братья Карамазовы» (1881) Ф.М. Достоевского. Здесь уже три главных (центральных) героя – братья Дмитрий, Иван и Алеша Карамазовы, у каждого из них свои сюжетные равноправные (главные) линии. На протяжении всего романа одинаково

подробно изображена жизнь трех братьев, которые вступают в романе в столкновение – сюжетное и мировоззренческое.

Вследствие недостаточной разработанности терминологии, связанной с анализом сюжета, подчеркнем, что в нашем понимании под *многолинейным романом* понимается роман не менее чем с двумя главными сюжетными линиями, в которых заняты разные центральные персонажи. К таким романам можно отнести «Анну Каренину» Л.Н. Толстого.

Главная композиционная задача в *одноцентранных* романах – во-первых, связать сюжет и характер героя. Во-вторых, выстроить события в причинно-следственную цепочку, если перед нами не хроника, а произведение с драматической коллизией или с концентрическим сюжетом.

В одноцентренном романе может преобладать либо хроникальный сюжет, либо концентрический, но чаще оба принципа взаимодействуют. При этом концентрическим сюжетам отдавалось, как известно, предпочтение уже в античности и затем в классицистических поэтиках. О единстве действия пишет Аристотель в «Поэтике», говоря прежде всего о трагедии. Однако его положения применимы и к сюжету романа: «Сказание бывает едино не тогда, как иные думают, когда оно сосредоточено вокруг одного <лица> – потому что с одним <лицом> может происходить бесконечное множество событий, из которых иные никакого единства не имеют; точно так же и действия одного лица многочисленны и никак не складываются в единое действие <...> Следовательно, подобно тому, как в других подражательных искусствах, единое подражание есть подражание одному предмету, должно быть подражанием действию единому и целому, и части событий должны быть так соединены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстроивалось целое, – ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого»⁴⁸. Говоря о целостном, Аристотель приводил в пример эпические поэмы Гомера: «Иллиаду» и «Одиссею».

⁴⁸ Аристотель. Поэтика. Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 125-126.

То есть события должны быть связаны между собой причинно-следственной связью. Сюжеты концентрические в основном присущи драматическому роду литературы, где есть завязка действия, развитие, кульминация и развязка. Конфликт, как правило, в них разрешается в конце произведения. Однако развитие литературы привело к появлению нового типа конфликта – конфликта неразрешимого. В XIX-XX веках имеют место «событийные ряды» совсем иного рода. Авторы многих произведений интересуют не столько «недостачи» и обретения героев, их удачи и неудачи, не столько их сосредоточенность на неких частных, локальных целях, сколько само состояние человеческого мира в его сложности, многоплановости и неизбывной, устойчивой конфликтности»⁴⁹.

В этой многоплановости и устойчивой конфликтности можно видеть истоки той «контroversии» (по выражению Б. Грифцова), которая лежит в основе многих романов Нового времени. Определяя разницу между драмой и романом, Грифцов отмечает, что роман, «явившись из риторических упражнений, обуславливается не принципом катарсиса и не принципом перипетии, а взятым из риторики принципом контroversы, то есть некоторого неразрешимого положения, до конца остающегося проблематическим душевного состояния. Драма катартична. Роман проблематичен»⁵⁰. Если суть конфликта сближает риторику и роман, то сама форма, которая призвана воспроизводить конфликт, очень сближает роман и драму. Не случайно греческие теоретики колебались в определении термина роман между «историей» и «драмой», выбирая зачастую второй: «drama dramatikon, sintagma dramanikon». Термин, который ввел Э. Роде, – «drama historikon» («драма в рассказе»),⁵¹ – лучше всего отражает формальные особенности этого жанра. Ведь развитие романа как раз и шло к сценической передаче событий, где минимизирована роль повествователя. То есть роман постепенно все больше тяготеет к драматическому роду литературы.

⁴⁹ Хализев В.Е. Сюжет // Введение в литературоведение/ под ред. Л.В. Чернец. М., 2012. С. 247.

⁵⁰ Грифцов Б.А. Указ. соч. С. 28.

⁵¹ Там же. С. 27.

В отличие от концентрического, в сюжете хроникальном, как правило, изображена вся жизнь героя, начиная с детства. События соотнесены друг с другом в основном во времени»⁵², как, например, в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» Л.Н. Толстого.

Разбор сюжетной схемы древнегреческого, рыцарского, плутовского и других разновидностей романа, предложенный Б.А. Грифцовым в монографии «Теория романа» (1926), показывает, что между ними есть много общего как в формальном, так и в тематическом планах. Прежде всего это *одноцен-тренность* романной структуры, то есть в центре повествования любого из названных видов романа стоит либо любовная пара, образующая центр, либо плут, либо странствующий рыцарь. В таких романах, как правило, можно выделить *одного главного героя* (одну любовную пару) и *одну главную сюжетную линию*, которую составляет жизнь основного героя (героини).

В любовном древнегреческом, в рыцарском и плутовском романах можно наблюдать схематизм, разнородность композиционных элементов, механически связанных между собой эпизодов, не обусловленных характером героя. Структуру этих произведений анализировали такие ученые, как Б.А. Грифцов, М.М. Бахтин, А.Д. Михайлов, В.В. Кожин, А.Я. Эсалнек, Н.Д. Тмарченко⁵³ и др. Опираясь на их выводы, можно утверждать, что развитие романа шло по пути к цельному и единому действию. При этом целостность подразумевала не только единство сюжета, но и взаимосвязь внешнего действия и внутреннего, обусловленность характера главного героя сюжетным движением.

Роман вобрал в себя все разнообразие усложнившейся действительности, поэтому сложно заключить его в какие-либо нормативные поэтики, требовать строго выверенной системы персонажей, взаимообусловленности ха-

⁵² Хализев В.Е. Сюжет // Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. М., 2011. С. 243.

⁵³ См.: Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1926; Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; Кожин В.В. Происхождение романа. М., 1963; Эсалнек А.Я. Типология романа. М., 1991; Тмарченко Н.Д. Роман // Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2011.

рактера героя и изображаемых обстоятельств, единой точки зрения. К этому жанру с иронией относился Н. Буало:

Несообразности с романом неразлучны,
И мы приемлем их — лишь были бы нескучны!
Здесь показался бы смешным суровый суд.
Но строгой логики от вас в театре ждут⁵⁴.

В античном романе централизующую роль играет не сюжет, а главный персонаж. Сюжетная схема греческого романа (любовная чета, многочисленные препятствия на пути к воссоединению, счастливый исход) хоть и имела в своей основе причинно-следственные связи между началом и концом событийной цепочки, однако она не отражала взаимосвязь характеров действующих лиц и сюжетного движения. Цепь препятствий, которые должны преодолеть влюбленные, можно бесконечно продолжать, менять местами события. При этом характеры главных персонажей, как и их внешность, не меняются. Что касается композиции сюжета, то в греческом любовном романе Грифцов выделяет три группы традиционных мотивов: «мотивы любовные... мотивы странствий... мотивы в узком смысле слова риторические»⁵⁵. Такой схематизм мы наблюдаем в романах «Хэрей и Каллироя» Харитона (I-II в.н.э.), «Дафнис и Хлоя» Лонга (II в.н.э.), «Эфиопика» Гелиодора (III-IV в.н.э.).

Средневековый рыцарский роман также можно свести к вариациям одной схемы: странствующий рыцарь совершает героические подвиги во имя личной славы образцового рыцаря, он защищает слабых и несправедливо обиженных, по просьбе и для защиты чести прекрасных дам. В таких романах преобладает чудесное и неожиданное. Мотив неожиданного в рыцарском романе обуславливает сбивчивую композицию. Так, «в романах «Круглого

⁵⁴ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 81.

⁵⁵ Грифцов Б.А. Указ. соч. С. 36.

стола» внутренняя тема сбивчива, вернее, несколько внутренних тем, перебывая друг друга, обрываясь, никогда не обнаруживаясь во всей своей силе, создают пеструю основу; действие не сосредоточено, а разбито на разной силы группы, всегда остается еще возможность романа не только гораздо более пространный, но и более интенсивного»⁵⁶. Подтверждением схематизма рыцарского романа, обрывочности его изложения, требующей своего продолжения, может служить циклизация романов: бретонский цикл, византийский цикл, античный цикл и др. Самые известные – романы бретонского цикла: «Тристан и Изольда» Эйльхарта фон Оберге (ок.1170), «Клижес» Кретьена де Труа (ок.1175), «Ивэйн, или Рыцарь со львом» Кретьена де Труа, (1176-81), «Ланселот, или Рыцарь телеги» Кретьена де Труа (1176-81), «Персеваль, или Повесть о Граале» Кретьена де Труа (1181-91), «Тристан и Изольда» Беруль (1191).

Так же постоянна и схема плутовского романа, где главный герой – плут, ищущий счастья. Мотив любви здесь заменяется мотивом плутовства, неизменным остается мотив странствий. И этому типу романа также присуще механическое нанизывание эпизодов, не влияющих на характер плута, хотя и обогащающих его опыт. Мотив странствий заменяет необходимость мотивировки следования эпизодов, которые связаны не причинно-следственной связью, а хронологически. Роман строится как собрание рассказов.

Некоторые исследователи склонны рассматривать истоки романа в новелле. Так, В. Кожин прослеживает фольклорные истоки романа. В XIV-XVI вв. появляются новаторские фольклорные рассказы, которые имели свои названия в разных странах: фацетии (Италия), фаблио (Франция), шванки (Германия). Такие рассказы были, по мнению ученого, прообразами литературной новеллы, в которой будет изображаться не классовый сословный индивид, а частная жизнь личности. Однако малый повествовательный жанр не позволял изобразить все многообразие отношений человека и общества, у ге-

⁵⁶ Там же. С. 60.

роя новеллы «нет цельной и большой истории; есть лишь цепь отдельных, не создающих единой фабулы случаев»⁵⁷.

Пытаясь расширить изображение частной жизни, новеллисты создают книги новелл, основанных на едином замысле: «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Треченто новелле» Ф. Саккетти, «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера, «Гептамерон» М. Наваррской и т.д. Однако такие книги новелл представляли как «соединение отдельных миниатюр, как открытие различных проявлений частной жизни, а не целостного облика частного человека в его соотношении с изменяющимся общественным миром»⁵⁸. И не случайно, согласно Б.А. Грифцову, теоретики выделяли такой вид повествования, как «роман с выдвижными ящиками, то есть собрание разных новелл, историй и анекдотов, объединенных тем, что их рассказывают вместе собравшиеся рассказчики, – в этом виде повествования от романа взята лишь широта захвата. При внутреннем единстве и интенсивности тем эта форма будет скрытым видом романа, но чаще она приводит к случайному соединению самостоятельных рассказов»⁵⁹.

Первая попытка изобразить частную жизнь одного героя принадлежит не литературной традиции, а фольклорной. В XVI веке намечается тенденция к объединению новелл вокруг одного персонажа. Так появляется «история Бертольдо в итальянском фольклоре, Педро Урдемалас в испанском, Тиля Уленшпигеля в немецком и др. В 1515 году в Германии была напечатана народная книга “Забавное чтение о Тиле Уленшпигеле, уроженце Брауншвейга”, которая повествовала о детстве, скитаниях и смерти этого народного героя. А в 1554 году анонимный испанский писатель написал повесть “Жизнь Ласарильо с Тормеса” — «литературную обработку общеизвестных фольклорных рассказов о странствиях мальчика-поводыря Ласаро (это имя

⁵⁷ Кожин В. Указ. соч., С. 73.

⁵⁸ Там же. С. 74.

⁵⁹ Грифцов Б.А. Указ. соч. С. 61.

— Ласаро, Ласарильо — было даже нарицательным обозначением для малолетних спутников слепых нищих)»⁶⁰.

Таким образом, прообразом жанра романа было собрание новелл⁶¹, или эпизодов из жизни бродяги, плута, то есть оторванного от общественной жизни персонажа. При этом создается не только картина общественных нравов, но и «целостный облик героя, проходящего через ряд эпизодов»⁶². И на первых стадиях своего развития роман строится именно на механической связи разных эпизодов, которые не образуют единого и цельного действия. Так, один из первых литературных плутовских романов XVI века “Жизнь Ласарильо с Тормеса” (1544), по мнению Б. Грифцова, лишен связанности и вообще «какого бы то ни было действия»⁶³. То есть образ героя цементирует разрозненные между собой истории.

Взаимообусловленности характеров и сюжетного действия и в XVII веке не было достигнуто. Вообще, по мнению Грифцова, техника романа в XVII веке подразумевала запутанный, но элементарный сюжет, который раскрывается сам по себе, «характеры обнаруживаются сами по себе. Чтобы фабула [в нашей терминологии – сюжет – А.В.] не распуталась слишком быстро, весь роман надо строить на замедлениях. Простейшим ретардационным приемом будут вставные рассказы, которые могут не быть ни параллелью, ни контрастом, а живут сами по себе, и без особых бед могут быть переставлены из одного романа в другой»⁶⁴. Так, “Комическая история Франсиона” Ш. Сореля (1622) – это собрание «старых фабло», с прерывчатой композицией и разнородностью мотивов. Множественность и разнообразие – эти

⁶⁰ Там же. С. 75.

⁶¹ Здесь необходимо отметить, что понятие «новелла» в данном словоупотреблении не совсем оправдано. Уместнее было бы использовать понятие «рассказ» ввиду того, что новелла подразумевает неожиданный взгляд на героя, неожиданное раскрытие его характера, а рассказ – случай из жизни героя, лишенный непредсказуемости. См.: *Тамарченко Н.Д.* Новелла // *Теория литературных жанров* / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011. С. 56-59.

⁶² Там же. С. 76.

⁶³ *Грифцов Б.А.* Указ. соч. С. 65.

⁶⁴ Там же. С. 75.

ключевые принципы романа на ранних стадиях его развития достигались мотивом странствия, разнообразными ретардационными приемами, вставными рассказами, неожиданными встречами.

История развития романа показывает, что достаточно сложно совместить внешний сюжет с характером главного героя, то есть с сюжетом внутренним. Писатели отдавали предпочтение либо изображению внешних событий (странствия), либо внутренним (духовным) исканиям и противоречиям.

Роман постепенно отказывается от нанизывания не связанных между собой событий, от приключений, переходя к конфликтам другого рода. Однако и последующая история романа также дает примеры одноцентричности. Последующие романисты будут искать противоречие уже не вовне героя, а внутри него самого. Тот самый принцип контрверзы, то есть неразрешимого противоречия, которое, как считает Б. Грифцов, выявляет саму сущность романа, воплотится именно в *психологическом* романе, где событийность отойдет на второй план. Так, например, построен один из первых психологических романов М. де Лафайет «Княгиня де Клев» (1678). Так же будет выстроен психологический роман XVIII века – «Новая Элоиза» Ж-Ж. Руссо (1761), «Монахиня» Д. Дидро (1796).

В названных романах внешний сюжет не так разнообразен, нет интриг, вставных рассказов, а на первом месте – изображение чувства. При этом чувство изображается сначала изнутри, от первого лица, как в эпистолярном романе Руссо, а затем уже извне, как в романе Дидро. С Дидро, по мнению Грифцова, и начинается линия безличностного романа, то есть повествование от третьего лица, когда «всеведущий» автор объективно и хладнокровно будет анализировать душевную жизнь героя. И только французский автор эпистолярного романа «Опасные связи» Шодерло де Лакло (1782) сумел практически впервые связать в единый узел сюжетную канву с психологическим анализом. «Лакло рассекает души своих героев и героинь, не прерывая, ни на минуту не замедляя хода действия. Еще ни у кого не было такой искусности, и «Опасные связи» можно рассматривать как первый хорошо напи-

санный французский роман»⁶⁵. Некоторые авторы используют плутовскую традицию для развития внешнего действия, которое следует параллельно психологическому анализу. Такую модель использовал Антуан Прево в романе «Манон Леско» (1731). В этом романе, как отмечает Кожин, «слились в единую цельность действенное, событийное начало плутовского романа и психологический анализ, «открытый школой Ларошфуко»»⁶⁶.

Настоящий же расцвет романа приходится на XIX век, когда техника повествования становится все сложнее и разнообразнее. Писатели выявляют все новые возможности этого жанра, правдиво и разносторонне изображая современную им действительность. Однако и в период зрелости романного жанра его композиция далеко не всегда отличается цельностью и завершенностью. Так, по мнению Б. Грифцова, одной из творческих трудностей Бальзака была проблема драматизации действия, то есть проблема развертывания действия. Его романы – это в основном статическое изображение своей эпохи, сюжет выстраивается в духе эмотивного романа с его условным сюжетом, контрастным расположением характеров и патетическим и сентиментальным модусом. «Статичностью своей композиции Бальзак очень тяготился... попытки её преодолеть приводили к романтическому роману, часто даже к пиратам, казням или к меланхолии литературных больниц»⁶⁷.

Грифцов отмечает, что и романы Стендаля также лишены завершенности, композиционной цельности. «Пармская обитель» (1839) «распадается на три неравномерных и точно задуманных каждая в различном плане части»⁶⁸. Стендаль умеет вести действие, однако очень своеобразно. «В романической линии, развивавшейся вне Стендаля, действие разрушалось законченностью восприятия. Силы обычно давались с самого начала, по которому нетрудно угадать развязку. Действенность Стендаля не в подготовленных и хорошо потом объясняющихся неожиданностях, а в том, что сплошь на всем протя-

⁶⁵ Там же. С. 94.

⁶⁶ Кожин В. Указ. соч. С. 321.

⁶⁷ Грифцов Б.А. Указ. соч. С. 114.

⁶⁸ Там же. С. 120.

жении романа мы находимся под властью непредвиденного. Действие дано клочками, силы не прямолинейны, а прерывчаты. Была большая смелость в таком «плохо написанном» романе... его упрекали в том, что в Пармском монастыре нет никакого сюжета, это только «связка анекдотов»⁶⁹.

Самый лучший из романов, по мнению Грифцова, – «Мадам Бовари» Г. Флобера (1851), и он по сути отражает гибель старых, приключенческих романов. Но, по мнению исследователя, только Достоевский дал «подлинно многоплоскостный, широкий, действенный роман»⁷⁰, выбирая, однако, для движения сюжета также старые приемы авантюрного романа, «черного» и «уголовного». Но все эти приемы служат не столько занимательности его произведений, сколько возможности наиболее глубоко раскрыть психологические противоречия в душах героев. Поэтому романы Достоевского можно охарактеризовать как «авантюры в сфере психологии»⁷¹.

Если перед нами многолинейный роман, с двумя или тремя главными сюжетными линиями, то и для романиста, и для изучающего произведение литературоведа задача усложняется. Здесь встает не только вопрос о том, как развернуть действие в каждой из сюжетных линий, как соотнести характер героя и событийный ряд, но и другой вопрос: как расположить в пространстве текста, соотнести между собой сюжетные линии? Здесь проблема целостности ощутима наиболее остро. И тем более кажется сложной задача композиции, распределения материала.

Сила воздействия литературного произведения на читателя зависит не только от системы персонажей, состава и хода событий (сюжета), но и от композиции. В эпическом произведении это и композиция сюжета (при терминологической уязвимости, само разграничение «фабулы» и «сюжета» в 1910-20-е гг. теоретиками ОПОЯЗа углубило понимание структуры произве-

⁶⁹ Там же. С. 120-121.

⁷⁰ Там же. С. 124.

⁷¹ Там же. С. 129.

дения), и – шире – искусство повествования, его принципы и приемы («существо... рассказывания»⁷², по словам М.М. Бахтина). Б. А. Успенский выделяет как предмет анализа и «микрокомпозицию», когда в одной фразе сталкиваются разные точки зрения.

Можно привести примеры огромной содержательной функции композиционных приемов. Г. Флобер, «апостол безличного искусства»⁷³, по мнению Г. де Мопассана, в своем романе «Госпожа Бовари» самоустранился из повествования, однако через анализ композиции мы видим его точку зрения, которая выражается не прямо, а косвенно. Например, таково описание земледельческого съезда в романе, где передается только речь персонажей. Объяснение Родольфа и Эммы происходит на фоне заседания сельскохозяйственного съезда. Флобер умело сочетает фразы публичных ораторов и Родольфа, достигая тем самым сатирического эффекта, что является формой присутствия автора. «Шатобриановские фразы Родольфа звучат почти одновременно с именами победителей конкурса свиноводов»⁷⁴. Как пишет Мопассан, Флобер считал, что «произведение становится бессмертным прежде всего благодаря композиции и стилю. Под композицией он понимал напряженную работу, заключающуюся, во-первых, в том, что писатель показывает лишь самую суть событий, следующих в жизни одно за другим, а во-вторых, в том, что писатель выбирает одни только характерные черты и сочетает, сопоставляет их так, чтобы наилучшим образом содействовать искомому эффекту, отнюдь не преследуя цели какого-либо поучения»⁷⁵.

Другой пример. Выражению авторской точки зрения подчинена композиция рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание». Композиция сюжета этого произведения построена на инверсии: две сюжетные линии (Оли Мещерской и классной дамы) следуют не в хронологической последовательности, а

⁷² Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе // Он же. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 403.

⁷³ Мопассан Г. *Гюстав Флобер* // Он же. *Статьи о писателях*. М., 1957. С. 16.

⁷⁴ Фрэнк Дж. *Пространственная форма в современной литературе* / Пер. с англ. // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе*. М., 1987. С. 200.

⁷⁵ Мопассан Г. *Указ. соч.* С. 17.

«скачками». «Рассказ прыгает то назад, то вперед, соединяя и сопоставляя самые отдаленные точки повествования, переходя часто от одной точки к другой, совершенно неожиданной»⁷⁶. Смысл этого рассказа нельзя иначе понять, как через анализ композиции; сами по себе события можно определить, по Л. С. Выготскому, словами «житейская муть». Автор для того использовал инверсию, «чтобы уничтожить его житейскую муть, чтобы превратить её в прозрачность, чтобы отрешить её от действительности, чтобы претворить воду в вино, как это делает всегда художественное произведение. Слова рассказа или стиха несут его простой смысл, его воду, а композиция, создавая над этими словами, поверх их, новый смысл, располагает все это совершенно в другом плане и претворяет это в вино. Так житейская история о беспутной гимназистке претворена здесь в легкое дыхание бунинского рассказа»⁷⁷.

Многие авторы в многолинейных романах используют мотив встреч, знакомство героев из разных сюжетных линий и, соответственно, пересечение их. Так, в романе «Преступление и наказание» (1866) Ф. М. Достоевского Раскольников встречается со Свидригайловым (ч. 4, гл. 1). Композиционные решения особенно важны, если сюжетные линии выстраиваются по ассоциативному принципу, что помогает авторам скрыть свою точку зрения («Униженные и оскорбленные», где проведена параллель между Нелли и Натальей, правда здесь есть и сюжетная связь героинь). Следует отметить, что многолинейных романов, в которых связь основывается на внутренней, ассоциативной связи не так много.

Ассоциативная, или внутренняя связь между линиями предполагает наличие развернутой и многообразной лейтмотивной структуры произведения. В своей работе «Поэтика сюжетов» А.Н. Веселовский дает такое определение мотива: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бы-

⁷⁶ Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов-на-Дону. 1998. С. 195.

⁷⁷ Там же. С.199.

тового наблюдения»⁷⁸, то есть из различных комбинаций мотивов выстраивается сюжет. Самыми важными свойствами мотива является их «вычленяемость из целого и повторяемость в многообразии вариаций»⁷⁹. Литературоведение выделяет два вида мотивов (от лат. *moveo* – двигаю): связанные и свободные⁸⁰. В многолинейном произведении обычно есть ряд ведущих мотивов, которые называются лейтмотивами. Они играют существенную роль в понимании основной идеи или идей произведения. Зачастую лейтмотивы переходят в символы. В многолинейном романе именно лейтмотивные ряды зачастую объясняют события и отражают авторскую точку зрения.

Сюжетные линии между собой выстраиваются также по принципу контраста или параллели. Надо сказать, что жанр романа обычно построен на принципе контраста, на столкновении противоборствующих сил, как внешних, так и внутренних. Выстроить такие связи в многолинейном произведении – значит найти противоречия и связи практически во всех сферах жизни, не нарушив принципа жизнеподобия. Это задача трудная.

Связать сюжетные линии между собой по ассоциативному принципу помогает также использование семантики времени и пространства. Начиная с эпохи сентиментализма, в особенности произведений Ж.-Ж. Руссо, по контрасту выстраивается пространственная пара «город/деревня», каждая из которых имеет вполне определенный набор смыслов⁸¹.

С формальной точки зрения сюжетные линии могут располагаться в виде чередования эпизодов или сюжетных линий. На выбор того или иного метода изображения влияет концепция автора и особенности его творческой манеры.

⁷⁸ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 305.

⁷⁹ Целкова Л.Н. Мотив // Введение в литературоведение/ под ред. Л.В. Чернец. М., 2011. С. 253.

⁸⁰ См.: Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 183.

⁸¹ Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе. М., 2006.

Как вытекает из обзора истории русского романа 40-60 гг., выполненного Н.А. Вердеревской, развитие русского романа также идет от одноцентренности к многолинейности. Так, Н.А. Вердеревская выделяет следующие этапы русского романа: *жильблазовский* (русский плутовской роман, например, «Иван Выжигин, или Русский Жилблаз» Ф.Б. Булгарина); *линейно-биографический роман частных судеб* конца 1840-50 гг. (исследование личности в её развитии и становлении во взаимодействии со средой: «Кто виноват? Герцена, «Обыкновенная история» Гончарова, «Боярщина» Писемского); *субъективный роман* Тургенева, отмеченный особым лиризмом и др.

Н.А. Вердеревская охватывает достаточно большой корпус произведений 1840-60 гг. Во всех названных типах романа можно проследить принцип *одноцентренности*. Так, роман-поэма Гоголя «Мертвые души» структурно связана «со старым романом жильблазовского типа», который призван изобразить современные автору нравы. Безусловно, Гоголь переосмыслил всю структуру плутовского романа, однако общая схема остается та же. В центре повествования плут Чичиков, который приезжает в губернский город с целью приобретения мертвых душ. Каждый из помещиков, к которым приезжает Чичиков, дан в одном эпизоде, в результате из серии эпизодов вырастает картина нравов.

В недрах натуральной школы возникает «*роман частных судеб*» (Герцен, Гончаров, Писемский), в котором «быт отодвигается на второй план, а на первый выступает исследование личности в её развитии и становлении»⁸². Роман Гончарова «Обыкновенная история» (1847) также выстроен на одной сюжетной линии – истории жизни Александра Адуева. Роман Герцена «Кто виноват?» (1848), несмотря на то что в нем можно выделить двух главных героев (их жизнь прослежена достаточно подробно не только в предыстории, но и в основном сюжете) – тоже одноцентранный, так как герои даны в ситуации любовного треугольника: Круциферский-Люба-Бельтов.

⁸² Вердеревская Н.А. Русский роман 40-60 гг. 19 века. Казань. 1980. С. 54.

Также и роман А.Ф. Писемского «Тысяча душ» (1858) – одноцентренный: «В центре внимания автора – история героя, выпускника московского университета разночинца Калиновича, прослеженная на протяжении десяти лет»⁸³.

Роман частной судьбы предполагает изображение жизни героя в его становлении, развитии и кульминации. И здесь важную роль играет среда и воспитание героя. «Автор стремится в романе охватить всю жизнь героя или, по крайней мере, весь период развития личности. Действие романа длится годы и даже десятилетия. Автор ведет нас от события к событию, показывая, как влияют они на героя, как господствующие представления среды, общества, материальные обстоятельства, влияние окружающих становятся решающими факторами, изменяющими характер, взгляды, саму судьбу человека»⁸⁴. Такие задачи не давали возможности выстроить несколько полноценных сюжетных линий, требуя для своего разрешения выбор героя одной судьбы.

В «субъективных», по определению Н.А. Вердеревской, романах И.С. Тургенева также в центре внимания – один главный герой: Рудин, Лаврецкий, Инсаров, Базаров. Здесь уже можно говорить о другом типе романа, в котором очень важен голос автора. В субъективном романе (или по выражению Белинского, драматическом романе) автор обращается к «герою незаурядному, духовно сильному, к которому принцип социального детерминирования неприменим»⁸⁵. Автор отказывается от роли холодного наблюдателя и исследователя, предельно усиливая эмоциональную близость с героем. Тургенев ставит совершенно иной вопрос: «не почему герой стал таким, а не иным, а что именно герой из себя представляет; и ответ требуется иной: не абстрактно-рационалистический, но лично-эмоциональный»⁸⁶. Такие художественные задачи и определяют одноцентренность тургеневских романов.

⁸³ Там же. С. 64.

⁸⁴ Там же. С. 55.

⁸⁵ Там же. С. 78.

⁸⁶ Там же. С. 81.

Н.А. Вердеревская выделяет еще такой тип романа, как «*роман кульминации личности*», относя к нему «Отцы и дети» Тургенева, «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» Достоевского. Однако трудно согласиться с тем, что названные романы имеют общие структурные особенности. Так, роман «Братья Карамазовы» - это многолинейный роман, с тремя главными сюжетными линиями, в отличие от двух первых. И это не только формальная разница, здесь речь идет об изменившейся точке зрения автора на проблему.

Идейные установки авторов отражаются на сюжетно-композиционной организации произведений. Тяготение к одноцентренности в романских жанрах в начале XIX века прежде всего связано с бурным развитием *романтизма* с его стремлением изобразить личность незаурядную, с душой возвышенной и мятущейся, мечтающей о неизведанном и недоступном, вступающей в борьбу с действительностью или тоскующей по идеалу. Эта линия романного жанра окажется очень устойчивой, изображение исключительной личности будет основной задачей и у писателей середины и даже конца века, когда прочно утвердился реализм.

Основоположник исторической поэтики А. Н. Веселовский связывая историю жанров, в частности романа, с развитием личности и общества, «склонен поставить на первый план как прогрессивное завоевание само развитие личности»⁸⁷. В эпоху Возрождения начинается разрушение сословного и торжество личностного принципа, гуманистов объединяет «общее признание человека»⁸⁸. Многие ученые, как отмечено выше, склонны относить возникновение романа именно к этому периоду, к эпохе гуманизма; во всяком случае старинному роману-«сказке» начинают противопоставляться «истории» (Сервантес, Филдинг⁸⁹).

Поэтому не только в романтической концепции личности заключается причина одноцентренности романа. Остается прочной и традиция авантюрного или плутовского романов, где центральный персонаж – плут или пикаро

⁸⁷ Чернец Л.В. Указ. соч. С. 39.

⁸⁸ Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 94.

⁸⁹ См.: Кожин В.В. Происхождение романа. М., 1963. С. 58-69.

– вырванный из своей общественной ячейки, отправляется на поиски своего счастья. По пути ему встречаются представители практически всех сословий. Картину нравов в разных слоях общества и призван передать роман, включающий в себя нравописание, что подчеркнуто общим названием пяти романов А.Ф. Вельтмана «Приключения, почерпнутые из моря житейского» (1846-1863).

На Западе жанр романа стал развиваться раньше, чем в России. Первым европейским романом, где ярко высветилась гуманистическая, личностная проблематика, по мнению многих исследователей, является «Дон Кихот» (1605-1615) М. де Сервантеса, первым русским «романом в стихах» – «Евгений Онегин» (1823-1831) А.С. Пушкина. Оставляем в стороне ранние плутовские русские романы, многие из которых были вольными переводами европейских плутовских романов или создавались по их модели. Нас интересуют прежде всего вершины повествовательного творчества, исследуя которые можно определить главное направление развития жанра.

Историки и теоретики романа убеждены в том, что роман – это «эпос частной жизни», возникающий в переломную эпоху, когда рушатся старые феодальные экономические и социальные формы и зарождается новый буржуазный уклад жизни. Появляется очень много людей, выброшенных из своих ячеек, блуждающих по стране в поисках счастья. Теперь сама жизнь диктовала изображение не всего народа, как в эпосе, а обычного человека, его судьбу. Именно такие экономические условия явились толчком для создания нового жанра – романа, который принципиально отличается от греческого и от рыцарского романов, тем более от древней эпопеи.

«Вглядываясь в первые этапы развития романа, мы убеждаемся, что фигура изгоя, бродяги, по той или иной причине вырванного из отведенного ему еще до его рождения места в общественной организации и обретающего, таким образом, свою, частную жизнь, оказывается в центре подавляющего большинства ранних романов — от «Ласарильо с Тормеса» и «Франсиона» Сореля до «Жиль Блаза» Лесажа и даже «Тома Джонса» Филдинга. Лишь с

середины XVIII века складывается новый тип романа — у Руссо, Стерна, Гёте, — в котором место реальных странствий по жизни занимают напряженные психологические «странствия»⁹⁰.

Таким образом, в самом начале своего развития роман в центр повествования ставит судьбу главного героя, от характера которого зависела и структура, и концепция произведения. Если автор избирал плута или пикаро, то роман включал в себя нравописание. Так как герой, лишенный личностной глубины и внутреннего драматизма, призван был подробно изобразить различные сословия и общественные состояния, в произведении обычно преобладала его точка зрения. Однако герой, как правило, не представлен как развивающаяся личность, смена места не меняет сути его характера. То есть интерес к личности, не к сословной, а индивидуальной ее характерности, диктовало авторам структуру романа как одноцентричного. Преобладание одноцентричности наблюдается в психологических романах, которые изображают внутренний мир героя незаурядного, полного противоречий и борьбы. Такой вид романа преобладает в эпоху романтизма, где герой наделен недюжинными способностями и качествами, и его возвышенная душа противопоставляется прозаической действительности.

Интерес к личности — вот что прежде всего определяет творческие поиски романиста. Поэтому роман — жанр центростремительный. Как полагает А.Я. Эсалнек, главная особенность композиции персонажной сферы романа «заключается в том, что расстановка характеров обязательно предполагает дифференциацию изображаемой среды и выдвижение на передний план двух-трех, не более четырех персонажей, чьи судьбы занимают основное внимание автора и воспроизводятся наиболее детализированно. Они становятся главными действующими лицами сюжета, главным объектом авторских описаний и размышлений за пределами сюжета, и им отдается большая

⁹⁰ Кожин В. Указ. соч. С. 82.

часть воспроизводимого в романе пространства»⁹¹. Эти персонажи образуют так называемую *«микросреду»*. Так, в «Евгении Онегине» уже в первых главах выделены образующие *микросреду* главные герои (Онегин, Ленский, Татьяна). И хотя роман включает многих персонажей, и В.Г. Белинский по праву восхищался его энциклопедичностью, составляющие «микросреду» и широко представленную *«среду»* персонажи «живут» в романе не на равных правах. И конфликт в романе не сводится к противостоянию «среды» и «микросреды» (при всей его важности). Главным героям, как подчеркивает А.Я. Эсалнек, предназначена иная роль – «строить свою собственную жизнь, вырабатывать свое собственное самосознание, сущность которого станет предметом главного анализа для автора и читателя»⁹².

1.2. Композиционно-повествовательные формы. Эпизод и циклизация эпизодов

Выявить композиционную цельность и завершенность произведения помогают такие композиционно-речевые единицы, как эпизод, сообщение, повествование (понимаемое в узком смысле: как рассказ об однократных действиях, событиях), описание (в том числе описание регулярно повторяющихся событий), рассуждение и различного рода вставки, переносящие читателя в другое время, характеристики персонажей. Все эти элементы структуры повествования вместе с диалогами и монологами персонажей выстраиваются в романе определенным образом. Роман является одним из ведущих жанров эпического рода литературы, где «организующим началом произведения является **повествование** о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет»⁹³.

Слово «повествование», как уже указывалось, имеет два значения. В узком смысле – это, согласно В.Е. Хализеву, «развернутое обозначение сло-

⁹¹ Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985. С. 92.

⁹² Там же. С. 111.

⁹³ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2013. С. 302.

вами того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В более широком значении повествование включает в себя также описания, т.е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного (таковы большая часть пейзажей, характеристики бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний). Описаниями являются также словесные изображения периодически повторяющегося⁹⁴. Также «в повествовательную ткань входят авторские рассуждения, играющие немалую роль у Л.Н. Толстого, А. Франса, Т. Манна»⁹⁵. Диалоги и монологи действующих лиц обволакиваются повествованием, которое их поясняет, дополняет и корректирует.

Так как роман – это повествование, то значимой фигурой в организации его структуры является **повествователь**. Он «является посредником между тем, что изображено, и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и событий»⁹⁶. В произведении тот, кто повествует, одновременно передает читателю свое видение мира и способ передачи мыслей. Не случайно У. Эко в своих «Заметках на полях «Имени розы» подчеркивает первостепенность при анализе романа вопроса: Кто говорит?»⁹⁷.

Каждый автор выбирает свой способ передавать события, создавая вместе с тем **свой образ повествователя**. Очень распространенной формой ведения рассказа является образ повествователя, который везде и нигде и никак не соприкасается с предметным миром произведения. Такое дистанцированное изображение безличным субъектом того или иного персонажа, именуемого в третьем лице, обозначается в литературоведении как «*Erzählung*»⁹⁸, а субъект ведения речи именуется повествователем. Высказывание от первого лица, как правило, участника события, определяется как

⁹⁴ Там же. С. 303.

⁹⁵ Там же. С. 303.

⁹⁶ Там же. С. 303.

⁹⁷ Эко У. Заметки на полях «Имени розы». Спб., 2002. С.36.

⁹⁸ Тамарченко Н. Д. Акт рассказывания: повествователь, рассказчик, образ автора// Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 303.

«Ich - Erzählung»⁹⁹, а субъекта речи называют рассказчиком. «Персонифицированных повествователей, высказывающихся от собственного, «первого» лица, естественно назвать рассказчиками»¹⁰⁰.

В связи с невозможностью четко разграничить понятия «рассказчик» и «повествователь» немецкий славист Вольф Шмид предлагает ввести термин «нарратор», степень выраженности которого может быть более или менее субъективной. «Нарратор может быть сконституирован как сверхчеловеческая, всеведущая и вездесущая инстанция, живущая в разные эпохи, проникающая в самые утаенные уголки сознания персонажей. Он может предстать и с подчеркнуто сниженной, по сравнению с абстрактным автором, компетентностью, как это имеет место в случае сказа. Нарратор может быть едва уловимым, сливаясь с абстрактным автором»¹⁰¹.

Толстой использовал все основные формы ведения речи. Первое его произведение, повесть «Детство», было написано от первого лица, то есть от лица рассказчика, однако точки зрения здесь две: ребенка и взрослого. П.В. Анненков, для которого был важен в стиле писателя «своеобычный образ исполнения тем»¹⁰², объясняет этот прием у Толстого: «Мы восставали против авторского вмешательства вообще в рассказ, но, конечно, подобное изложение двух первоначальных эпох жизни не могло быть сделано иначе, как возмужалой рукой, которая везде и проглядывает. Вмешательство автора тут, однако же, отходит в общую систему, которая, как можно заметить, присутствовала при сочинении рассказов. Оно допущено как пояснение того, что смутно лежит в представлении ребенка, но что уже лежит в нем, несомненно. Автор делается только толмачом детских впечатлений»¹⁰³.

Однако Толстой пробовал по-разному использовать форму «Ich - Erzählung». Например, в «Записках маркера» (1855) рассказ передан через

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2013. С. 340.

¹⁰¹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С.65.

¹⁰² Анненков П.В. О мысли в произведениях изящной словесности// Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века/ Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В.К. Кантора и А.Л. Осповата. М., 1982. С.323

¹⁰³ Там же. С. 343-344.

две точки зрения: внешняя точка зрения, то есть сказ, принадлежит маркеру, внутренняя – Нехлюдову, и обе переданы от первого лица. Сказ маркера начинает повествование: «Только вот я себе с машинкой круг бильярда похаживаю, считаю: девять и сорок восемь, двенадцать и сорок восемь. Известно, наше дело маркерское: у тебя еще во рту куса не было, и не спал-то ты две ночи, а все знай покрикивай да шары вынимай. Считаю себе, смотрю: новый барин какой-то в дверь вошел, посмотрел, посмотрел, да и сел на диванчик»¹⁰⁴. Заканчивает рассказ прямая речь Нехлюдова, которая передана как письмо, написанное перед самоубийством. «Бог дал мне все, чего может желать человек: богатство, имя, ум, благородные стремления. Я хотел наслаждаться и затоптал в грязь все, что было во мне хорошего» (3, 115).

В «Севастопольских рассказах» (1855) Толстой переходит к повествованию от второго лица, автор как отождествляет себя с читателем. Подчеркивается единство их общих чувств при мысли о Севастополе и при виде его: «Не может быть, чтобы при мысли, что и вы в Севастополе, не проникло в душу вашу чувство какого-то мужества, гордости, и чтоб кровь не стала быстрее обращаться в ваших жилах» (4, 4); «Да! Вам непременно предстоит разочарование, ежели вы в первый раз въезжаете в Севастополь» (4, 6).

В «Семейном счастье» (1859) повествование ведется от лица молодой женщины. Но в «Казаках», после нескольких разных вариантов, Толстой остановился на форме повествования от третьего лица, и она оказалась самой удобной, пластичной.

Одной из основных проблем повествования в романе, особенно в многолинейном, является понятие «точка зрения». Б.А. Успенскому точка зрения «представляется централь н о й проблемой композиции произведения искусства – объединяющей самые различные виды искусства»¹⁰⁵. В художественной литературе могут воплощаться точки зрения, присущие разным видам искусства. «Так же, как и в кино, в художественной литературе находит

¹⁰⁴ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. – М., 1935-1958. Т. 62. С.100. Далее издание цитируется с указанием в скобках тома и страницы.

¹⁰⁵ Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С.9.

широкое применение прием монтажа; так же, как и в живописи, здесь может проявляться множественность точек зрения и находить выражение как “внутренняя” (по отношению к произведению), так и “внешняя” точка зрения; наконец, ряд аналогий сближает — в плане композиции — художественную литературу и театр; но, разумеется, здесь есть и своя специфика в решении данной проблемы»¹⁰⁶.

Ученый выделяет следующие разновидности точек зрения в художественной литературе: идеологическая, фразеологическая, пространственно-временная и психологическая. Идеологический уровень наиболее приближен к главной идее произведения, однако при этом «наименее доступен формализованному исследованию: при анализе его по необходимости приходится в той или иной степени использовать «интуицию»¹⁰⁷.

При изучении точки зрения учитывается, преобладает ли она одна в произведении или их несколько, даются ли они как «равноправные». В первом случае «единственная точка зрения подчиняет себе все другие в произведении — в том смысле, что если в этом произведении присутствует какая-то другая точка зрения, не совпадающая с данной, например, оценка тех или иных явлений с точки зрения какого-то персонажа, то самый факт такой оценки в свою очередь подвергается оценке с этой основной точки зрения. Иначе говоря, оценивающий с у б ъ е к т (персонаж) становится в этом случае о б ъ е к т о м оценки с более общей точки зрения»¹⁰⁸.

Развитие романа шло по пути драматизации повествования, когда роль повествующего субъекта сводится практически к нулю, а события переданы в виде сцен и с точки зрения героя. Для некоторых писателей способ освещать события глазами персонажа является доминирующим. Так, американский писатель Генри Джеймс, чье имя связано с возникновением термина «точка зрения» («point of view»), использовал преимущественно этот способ изображения событий. Сам термин «точка зрения» Генри Джеймс раскрыва-

¹⁰⁶ Там же. С.13.

¹⁰⁷ Там же. С.19.

¹⁰⁸ Там же.

ет в своем эссе «Искусство прозы» (1884), а затем уточняет в предисловиях к своим романам.

В предисловии к своей повести «Переходный возраст» Джеймс рассказал, как складывался план этого произведения: «Я <...> нарисовал на листе бумаги <...> правильной формы окружность, составленную из небольших кружков, расположенных на одинаковом расстоянии от центра. Фигура в центре обозначала главную коллизию, тему моей повести, давшую ей заглавие, а кружки представляли собой множество отдельных светильников, как я решил назвать их, каждому из которых надлежало как можно ярче освещать один из аспектов темы»¹⁰⁹.

Писатель объясняет такой приём желанием добиться приближения к «Драматическим Актам», а «замечательной особенностью сценического акта... является... надежная объективность», являющаяся «результатом невольного отсутствия авторского сопровождения»¹¹⁰.

Для примера возьмем роман «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, где автор для освещения события использует точку зрения персонажа. Такой персонаж может быть как автопсихологическим, и тогда его точка зрения близка к авторской, так и далеким от автора по мировоззрению. Оценочная точка зрения персонажа-светильника представлена не в рассуждении, а по большей части в **иррациональном** интуитивном познании, в «уме сердца»: он не судит других персонажей, а только чувствует их ошибочное мнение. Зачастую познание к нему приходит в виде озарения. С этим противопоставлением ума и сердца связан и мотив незнания или непонимания.

В «Братьях Карамазовых» автопсихологическим героем является Алексей Карамазов. Его точка зрения (идеологическая и пространственная) доминирует во многих эпизодах. На протяжении всего романа он является посредником между многими персонажами, участвует в их спорах, его мнение всем кажется объективным и правильным. Например, в эпизоде «Надрыв в

¹⁰⁹ Джеймс Г. Из предисловий к Собранию сочинений (1907-1909) Пер. Т. Морозовой// Писатели США о литературе. М., 1982. Т.1. С.157.

¹¹⁰ Там же. С.158.

гостиной» (ч. 2, кн. 4) Алеша присутствует при расставании Ивана и Катерины. Он **инстинктивно** понимает положение и брата, и его возлюбленной. Катерина Ивановна трижды просит Алешу высказать свое мнение. Оно приходит к нему внезапно: «озарение мое в том, что вы брата Дмитрия, может быть, совсем не любите... с самого начала... Да и Дмитрий, может быть, не любит вас тоже вовсе...»¹¹¹. И далее, кроме Алеши, «никто здесь правды не хочет сказать» (14, 174).

При этом Алеша, как неоднократно упоминается в тексте, многого не понимает. «Ну что я понимаю в любви и в женщинах и как могу я заключать такие решения», – с упреком себе думал он после каждой подобной своей мысли или догадки» (14, 170). Инстинкт, озарение, чувства руководят мнением Алеши. Он не судит героев, он пытается дойти до истины самостоятельно. Очень многие персонажи исповедуются Алеше: сначала он выслушивает исповедь своего брата Дмитрия, затем Ивана, исповедует ему также его отец, Федор Карамазов, Снегирев, Грушенька.

Однако в этих эпизодах чувства и мысли Алеши стоят на заднем плане. На первом плане мысли и чувства того, кто исповедует, а Алеша только выслушивает. Даже когда точка зрения Алеши и, очевидно, автора не совпадает с мнением братьев, во время диалога нет вмешательства ни повествователя, ни Алеши. Например, его диалог с Иваном прерывается только несколькими вопросами, мысли и чувства его не описаны в данной сцене, мнение повествователя тоже не выражено. То есть персонаж-светильник необходим только как возможность высказаться героям.

Структура произведения меняется, если в качестве персонажа-«светильника» выступает герой, идейно и нравственно далекий автору. В романе Достоевского немало эпизодов, где используется психологическая точ-

¹¹¹ Цит. приводятся по изд.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 174. Далее издание цитируется с указанием в скобках тома и страницы.

ка зрения персонажа, далекого по своим взглядам от автора. Так, в книге «Pro и Contra» в гл. VI («Пока ещё очень неясная») и в гл. VII («С умным человеком и поговорить любопытно») доминирует точка зрения Ивана Карамазова. Иван разговаривает со Смердяковым, своим двойником в психологическом плане. Разговор со Смердяковым – это проверка идей Ивана в жизни. Их диалог обильно сопровождается комментарием повествователя, передающим чувства и мысли Ивана, а также отличающим невербальное поведение Смердякова. Помимо внешнего диалога между ними ведется внутренний, который важнее первого.

«Прочь, негодяй, какая я тебе компания, дурак!» – полетело было с языка его, но, к величайшему его удивлению, слетело с языка совсем другое:

– Что батюшка, спит или проснулся? – тихо и смиренно проговорил он, себе самому неожиданно, и вдруг, тоже совсем неожиданно, сел на скамейку. На мгновение ему стало чуть не страшно, он вспомнил это потом. Смердяков стоял против него, закинув руки за спину, и глядел с уверенностью, почти строго.

– Ещё почивают-с, – выговорил он неторопливо. («Сам, дескать, первый заговорил, а не я») (14, 244).

В этом эпизоде подчеркнуто внутреннее раздвоение Ивана, предвещающее сцену с чертом в финале романа.

Таким образом, теория бунтаря-теоретика: «все будет позволено» (14, 65) – ведет к преступлению, в котором виноват Иван. Но автор предоставляет сделать этот вывод читателю. И следующая книга «Русский инок» является антитезисом к идее Ивана и подтверждает правоту Алеши, который выбирает путь смирения и любви.

Несмотря на то что для Толстого более всего характерно повествование от лица «всеведущего» автора, он использовал в своих произведениях и **персонажей** – «**светильников**», то есть таких персонажей, пространственная или идеологическая точка зрения которых преобладает в освещении событий. У Толстого с точкой зрения героя часто связан такой прием, как «**остра-**

нение», что отметил В.Б. Шкловский, который и ввел это слово в научный обиход. «Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах»¹¹². Это необходимо, по мнению Шкловского, «чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным»¹¹³.

Шкловский в основном строит свою статью «Искусство как прием» на материале творчества Льва Николаевича. «Методом остранения пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев (Холстомер) рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием»¹¹⁴. Также ученый приводит примеры из «Войны и мира», «Воскресения», «Крейцеровой сонаты», где остраненно описаны сражения, театры, салоны, суд и др.

Английский литературовед Перси Лаббок в работе «The Craft of Fiction» («Искусство прозы», 1921), используя рассуждения Генри Джеймса о точке зрения, различает два метода организации повествования: «панорамный» («panoramic presentation of a story») и сценический (scenic presentation of a story), приближающий эпикку к драме. Сценический способ — это жизнь героя, протекающая в настоящем времени перед глазами читателя¹¹⁵. Как правило, сцена дается с точки зрения персонажа. Однако сценическое изображение, по мнению Лаббока, может осуществляться через восприятие не только персонажа, но и повествователя. Например, в «Мадам Бовари» многие эпизоды даны с точки зрения Эммы (бал, сельскохозяйственная выставка и др.), однако другие эпизоды переданы через восприятие повествователя. Чтобы изобразить ту среду, в которой живет Эмма, нравы маленького торгового го-

¹¹² Поэтика. (О. Брик, Е. Поливанов, Виктор Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Лев Якубинский). Петроград., 1919. С.106.

¹¹³ Там же. С.105.

¹¹⁴ Там же. С.106.

¹¹⁵ Lubbock P. The Craft of Fiction. L., 1921. P. 66-68.

рода, взгляда Эммы недостаточно, поскольку она не способна охватить и понять суть той среды, порождением которой является.

Кроме того, по Лаббоку, сцена может быть представлена двумя способами: драматическим (*dramatically treated*) и изобразительным (*pictorially treated*). Например, сельскохозяйственная ярмарка представлена в виде сцены «from Emma's point of view <...> But remark that on this occasion the facts of the scene are well to the fore; Emma's mood counts for very little, and we get a direct view of the things <...> It is a scene treated dramatically» («с точки зрения Эммы <...> Но заметим, что в данном случае на первом плане находятся факты происшествия; Эмоции же Эммы представлены мало, поэтому перед нами прямая передача вещей <...> Эта сцена представлена драматически») (здесь и далее пер. наш. – А.Д.)¹¹⁶.

Когда Флобер в виде сцены изображает Эмму в высшем обществе, он отражает событие в зеркале её восприимчивого сознания: на первом плане не сама сцена, а волна впечатлений от неё. «All bathed in the climate of Emma's mood, and it is to the nature of this climate that our interest is called for the moment. The lords and ladies are remote, Emma's envying and wondering excitement fills the whole of the foreground. The scene is pictorially treated» («Всё изображено в зеркале восприимчивого сознания Эммы, и именно оттенки этого восприятия и составляют наш интерес в данный момент. Лорды и дамы – на втором плане, а весь передний план заполнен чувством зависти и волнительным интересом Эммы. Сцена представлена изобразительно»)¹¹⁷.

Сценическая форма изложения событий в романе напоминает драматическое действие, о чем также писали отечественные литературоведы. В частности, В. Д. Днепров, обосновывая мысль о романе как особом роде литературы, не сводимом к эпике, подчеркивает огромную роль в романах Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского «сцен-эпизодов»¹¹⁸.

¹¹⁶ Ibid. P. 71.

¹¹⁷ Ibid. P. 70.

¹¹⁸ Днепров В. Д. Драма в романе. Из художественного опыта Достоевского // Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980. С. 255.

В терминологии Перси Лаббока резюмированный рассказ представляет собой *панорамное* изображение событий, где преобладает точка зрения повествователя и где события даны в обобщенном и сжатом виде. Чаще всего панорамное изложение событий – это резюмирующее сообщение, например, о прошлом героя. По мнению Лаббока, девять из десяти романов начинаются сценическим изображением, а затем идет панорамное, заключающее чаще всего предысторию героя. «Flaubert, as a matter of fact, gives us first a scene—the scene of Bovary's arrival at school, as a small boy; the incident of the particular morning is rendered; and then he leaves that incident, summarizes the background of the boy's life, describes his parents, the conditions of his home, his later career as a student. It is the way in which nine novels out of ten begin—an opening scene, a retrospect, and a summary»¹¹⁹.

В продолжение предложенной П. Лаббоком антитезы «панорамы» и «сцены» при анализе *темпа* повествования (наррации) в настоящее время используется более развернутая типология композиционно-речевых форм. Так, Ж. Женетт в работе «Повествовательный дискурс» прослеживает в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени» «четыре нарративные движения»¹²⁰, а именно *эллипсис*, *описательную (атемпоральную) паузу*, *сцену* (не обязательно диалогического характера) и *резюмирующее повествование, или резюме*. *Описательная (атемпоральная) пауза* «в переводе» на русский – просто описание (где изображаются статичные предметы).

Анализ эллипсиса (умолчания) «сводится к рассмотрению пропусков во времени истории, и первый вопрос, встающий в данной связи, состоит в выяснении того, указана их длительность (эллипсисы определенные) или нет (эллипсисы неопределенные). Так, между концом “Жильберты” и началом

¹¹⁹ «Флобер, фактически, представляет нам сначала сцену – прибытие Бовари в школу маленьким мальчиком; представлено событие конкретного утра. И затем он оставляет этот эпизод, резюмирует предшествующую жизнь мальчика, описывает его родителей, условия в его доме, его студенческую жизнь. Это путь, которым начинаются девять из десяти романов, – вводная сцена, ретроспекция и резюме». См.: Lubbock P. The Craft of Fiction. L., 1921. P. 66–67.

¹²⁰ Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. / пер с фр. М., 1998. Т. 2. С. 124.

“Бальбека” [в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени»] помещается эллипсис в два года, при этом четко определенный: “Два года спустя, когда мы с бабушкой поехали в Бальбек, я уже был почти совершенно равнодушен к Жильберте”; зато, как мы помним, оба эллипсиса, относящихся ко времени пребывания героя в клинике, являются (почти) одинаково неопределенными (“долгие годы”, “много лет”))¹²¹. Эллипсис, по Женетту, имеет три разновидности: *эксплицитный, имплицитный и гипотетический*.

Также он различает повествование *сингулятивное* и *итеративное* (иначе: повествование о событиях единичных и повторяющихся). *Итератив* относится уже не ко времени истории или повествования, а к нарративной повторяемости. Можно сказать: «в понедельник я лег спать рано, во вторник я лег спать рано, в среду я лег спать рано». «Совершенно ясно, что когда в истории происходят подобные явления повтора, повествование отнюдь не обречено их воспроизводить в своем дискурсе <...> повествование (даже самое примитивное) прибегнет здесь к какой-либо силлептической формулировке, например: “все эти дни”, или “всю неделю”, или “ежедневно на этой неделе я ложился спать рано” <...> Такой тип повествования, в котором один нарративный фрагмент охватывает вместе несколько разных случаев одного и того же события (то есть, повторим еще раз, несколько событий, рассматриваемых только с точки зрения их сходства), мы назовем итеративным повествованием»¹²².

Такое итеративное повествование напоминает, с одной стороны, *сообщение, или резюме*, с другой – *описание*. Разница в том, что резюме кратко сообщает о том, что было однажды, а итератив – о том, происходило несколько раз, однако повторяющиеся события в жизни героя мы обычно называем описанием. В любом случае, если в произведении нарративные повторы играют смыслообразующую роль, то следует эти три термина разграничивать. С другой стороны, терминологически было бы логично развести описа-

¹²¹ Там же. С. 136.

¹²² Там же. С. 144

ния статичных предметов (портрет, пейзаж, интерьер) и итеративы – повторяющиеся события или состояния героев.

Если, согласно Женетту, «в классическом повествовании – вплоть до романов Бальзака – итеративные элементы почти всегда функционально подчинены сингулятивным сценам, для которых они играют роль рамки или информационного фона»¹²³, то в новаторском романе Пруста значение и текстовый объем «итератива» необычайно велики.

Роль темпа повествования, выбор писателем композиционно-речевой формы при передаче особенно важных событий трудно переоценить, что издавна отмечалось в «риториках», разграничивающих *повествование* (в узком смысле слова, то есть изложение однократных событий или действий), *описание*, *рассуждение*, в том числе так называемые *характеристики*. На исходе классицизма в русском литературоведении эти формы получили итоговые определения в трехтомном «Словаре древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова (Спб., 1821), но, естественно, они продолжают использоваться и за пределами нормативной, традиционалистской поэтики и риторики¹²⁴. То или иное их соотношение и взаимодействие – характерная примета стиля романов И. А. Гончарова и И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.

При различии терминов в литературоведении разных стран несомненны близость, даже тождество понятий. Аналогом «*сцены*», в её широком понимании Ж. Женеттом (то есть детального изображения события), может служить «*эпизод*» (в данном случае понятие и сам термин восходят к поэтике Аристотеля).

¹²³ Там же.

¹²⁴ См.: Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. М., 2003 (ст. «Описание», «Повествование», «Рассуждение»); Чернец Л. В. Повествование, описание, рассуждение // Русская словесность. 2011. № 1 и др.

При анализе повествования в романе, в особенности его меняющегося *темпа* и *степени детализации* изображения, чрезвычайно важно обратить внимание на чередование *эпизодов* и *сообщений*. Теория эпизода как синтетической формы, которая вбирает в себя обычно элементы диалога, описания, рассуждения и пр., и в особенности *типология* эпизодов разработана недостаточно.

Под эпизодом понимается «относительно самостоятельная, вычленяемая из целого часть сюжетного произведения, заключающая в себе *изображение* (а не просто сообщение, упоминание о событии или предмете)»¹²⁵. В сценических эпизодах роман словно приближается к драме. Само слово «**эпизод**», или «эписодий» (греч. *episodion*), значит: вступающий, вставка. «Первоначально, в древнегреческом театре, «эписодием» называлась часть внешней композиции драмы. Эпизод – это «целая часть трагедии между целыми хоровыми песнями», то есть диалог актеров. В новой же аттической комедии (Менандр) хор выступал только в антрактах, «диалогические части» становятся действиями (актами)»¹²⁶. Иными словами, диалогические части драмы становятся основным текстом. Аристотель в «Поэтике» выделил аспекты изучения эписодия, не потерявшие и сегодня своей значимости. «Эпизод рассматривается как часть художественного текста, имеющая определённый объём; связь между эпизодами зависит от характера действия; в трагедии и эпосе роль эпизодов различна»¹²⁷.

Важнейшие признаки эпизода: *тематическое единство*, позволяющее его озаглавить («Левин и Кити в Зоологическом саду» (ч.1, гл. IX); *единство времени и места*; один и тот же *состав главных участников*; *определённая роль в развитии общего действия* произведения. Кроме того, эпизод, как правило, замедляет темп повествования, в особенности эпизод сценический.

¹²⁵ Чернец Л.В. Эпизоды, диалоги и монологи в пьесах А.Н. Островского // А.Н. Островский. Материалы и исследования. Шуя. 2006. С. 68.

¹²⁶ Сергеева Е.Е. Эпизод в драматическом и эпическом произведении. Автореф. дис. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2007. С. 8.

¹²⁷ Там же.

Эпизод может включать все функционально-смысловые типы речи: описание, рассуждение, повествование (в узком значении слова: рассказ об однократных событиях), диалог или монолог героев. Однако все же основным критерием выделения эпизодов традиционно считается диалог или монолог персонажей. При этом речь героев сопровождается комментарием повествователя, часто вводящего невербальный диалог.

С эпизодом контрастирует *сообщение* повествователя – краткий рассказ о событии. Главное отличие его от эпизода в том, что в сообщении нет подробного изображения, не переданы речи героев, называется только само событие или смена событий без конкретизации. Сходные события в романе повествователь может развернуть в виде эпизодов или передать кратко в сообщении. Например, в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» изображены несколько предложений руки и сердца, однако не все одинаково детально. Так, передано в виде эпизода предложение Пьера Элен Курагиной, долго не решавшегося произнести заветные слова, которые от него все ждали. В итоге, князь Василий, практически насильно заставлявший сомневающегося и нерешительного Пьера сделать предложение дочери, решил всё за жениха.

«Пьер во время проводов гостей долго оставался один с Элен в маленькой гостиной, где они сели. Он часто и прежде, в последние полтора месяца, оставался один с Элен, но никогда не говорил ей о любви. Теперь он чувствовал, что это было необходимо, но он никак не мог решиться на этот последний шаг.

"Надо неизбежно перешагнуть, но не могу, я не могу", думал Пьер, и заговорил опять о постороннем <...>

Князь Василий нахмурился, сморщил рот на сторону, щеки его запрыгали с свойственным ему неприятным, грубым выражением; он, встряхнувшись, встал, закинул назад голову и решительными шагами, мимо дам, прошел в маленькую гостиную. Он скорыми шагами, радостно подошел к Пьеру. Лицо князя было так необыкновенно-торжественно, что Пьер испуганно встал, увидав его.

– Слава Богу! – сказал он. – Жена мне всё сказала! – Он обнял одной рукой Пьера, другой – дочь. – Друг мой Леля! Я очень, очень рад. – Голос его задрожал. – Я любил твоего отца... и она будет тебе хорошая жена... Бог да благословит вас!...

Он обнял дочь, потом опять Пьера и поцеловал его дурно пахучим ртом. Слезы, действительно, омочили его щеки.

– Княгиня, иди же сюда, – прокричал он.

Княгиня вышла и заплакала тоже. Пожилая дама тоже утиралась платком. Пьера целовали, и он несколько раз целовал руку прекрасной Элен» (9, 259-261).

Предложение Соне Долоховым, наоборот, передано в виде краткого сообщения Наташи своему брату Николаю: «А я тебя искала, – сказала Наташа, выбежав к нему. – Я говорила, ты всё не хотел верить, – торжествующе сказала она, – он сделал предложение Соне» (10, 46).

Главным среди признаков эпизода является **конкретное сюжетное время и пространство**. По определению В. Е. Хализева, эпизод – единица действия эпических, лироэпических и драматических произведений, фиксирующая «происшедшее в замкнутых границах пространства и времени»¹²⁸. Выделяют разные типы эпизодов, однако наиболее показательны как выделяемые единицы повествования именно **сценические эпизоды**, в которых время максимально приближено к реальному. Так, разговор между Зоей, Шубиным и Берсеньевым в романе «Накануне» И.С. Тургенева (гл. II) передан в виде эпизода-сцены, где основное место занимает диалог между персонажами. Речь повествователя призвана играть роль, организующую целое: указывать, куда идут приятели с девушкой, как она выглядит, какие у неё жесты или мимика.

¹²⁸ Хализев В.Е. Эпизод// Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. Стлб. 1233.

Приводим отрывок из такой сцены. «Молодая девушка, в широкой соломённой шляпе, с розовым зонтиком на плече, показалась в это мгновение на тропинке, по которой шли приятели.

– Но что я вижу? И здесь к нам навстречу идет красота! Привет смиренного художника очаровательной Зое! – крикнул вдруг Шубин, театрально размахнув шляпой.

Молодая девушка, к которой относилось это восклицание, остановилась, погрозила ему пальцем и, допустив до себя обоих приятелей, проговорила звонким голосом и чуть-чуть картавя:

– Что же вы это, господа, обедать не идете? Стол накрыт.

– Что я слышу? – заговорил, всплеснув руками, Шубин. – Неужели вы, восхитительная Зоя, в такую жару решились идти нас отыскивать? Так ли я должен понять смысл вашей речи? Скажите, неужели? Или нет, лучше не произносите этого слова: раскаяние убьёт меня мгновенно.

– Ах, перестаньте, Павел Яковлевич, – возразила не без досады девушка, – отчего вы никогда не говорите со мной серьезно? Я рассержусь, – прибавила она с кокетливой ужимкой и надула губки.

– Вы не рассердитесь на меня, идеальная Зоя Никитишна; вы не захотите повергнуть меня в мрачную бездну иступленного отчаяния. А серьезно я говорить не умею, потому что я несерьезный человек.

Девушка пожала плечом и обратилась к Берсеневу:

– Вот он всегда так: обходится со мной как с ребенком; а мне уж семнадцать лет минуло. Я уже большая.

– О боже! – простонал Шубин и закатил глаза под лоб, а Берсенев усмехнулся молча.

Девушка топнула ножкой...»¹²⁹.

Здесь очевидна связь с драмой, где композиция состоит только из сценических эпизодов, то есть из диалога или монолога персонажей, а краткие уточнения повествователя схожи с ремарками в пьесе. Б.А. Грифцов, сравни-

¹²⁹ Тургенев И.С. Накануне // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1981. Т.6. С. 169-170.

вая драму и роман, видит сходство не только в содержании, но и в форме этих жанров. «Из всех видов словесного искусства труднее всего было бы разграничить области романа и драмы. Может даже казаться, что роман есть последняя ступень в развитии драмы, что он только технически, а не по принципам своего строения отличается от драмы. Драма пишется для постановки на сцене, этим определяются её приемы, роман не связан с условностями, но во всем сохраняет сущность драматической действительности. Роман есть воображаемая драма, воображаемая в подробностях больших, чем-то позволяли бы драме театральной сценические условия. Роман есть рассказываемая драма». И далее: «Греческие теоретики понимали сущность романа как «драма в рассказе» (*drama historikon*)»¹³⁰.

Главное отличие романа от драмы, точнее, от драматического рода, в формальном плане, – наличие повествователя, благодаря которому вводится много подробностей в предметный мир произведения. «Роман как целое — это многостильное, разноречивое, разноголосое явление»¹³¹, по определению М.М. Бахтина.

Разновидностью **эпизода** в романе, в особенности психологическом, можно считать недостаточно изученный **эпизод-интроспекцию**. Если в сцене преобладает диалог или обращенный монолог героя, то в интроспекции – *внутренний монолог* персонажа, находящегося в уединении, либо описание повествователем переживаний и мыслей, «*потока сознания*» персонажа. Например, в романе «Отцы и дети» таким эпизодом-интроспекцией является уединение Николая Петровича в его любимой беседке (гл. XI). Его мысли выражены прямо, с помощью внутренней речи. Он обдумывает разлад, разъединение не только с сыном, но и со всем молодым поколением.

«Полчаса спустя Николай Петрович отправился в сад, в свою любимую беседку. На него нашли грустные думы. Впервые он ясно сознал свое разъединение с сыном; он предчувствовал, что с каждым днем оно будет стано-

¹³⁰ Грифцов Б.А. Указ. соч. С. 27.

¹³¹ Бахтин М.М. Слово в романе// Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 75.

виться все больше и больше. Стало быть, напрасно он, бывало, зимою в Петербурге по целым дням просиживал над новейшими сочинениями; напрасно прислушивался к разговорам молодых людей; напрасно радовался, когда ему удавалось вставить и свое слово в их кипучие речи. "Брат говорит, что мы правы, – думал он, – и, отложив всякое самолюбие в сторону, мне самому кажется, что они дальше от истины, нежели мы, а в то же время я чувствую, что за ними есть что-то, чего мы не имеем, какое-то преимущество над нами... Молодость? Нет: не одна только молодость. Не в том ли состоит это преимущество, что в них меньше следов барства, чем в нас?"

Николай Петрович потупил голову и провел рукой по лицу.

"Но отвергать поэзию? – подумал он опять, – не сочувствовать художеству, природе?...»¹³².

Развитие романа привело к тому, что внешний сюжет часто уступает главное место внутреннему, так как ценность этого жанра все чаще видели в психологизме. К этому, в частности, призывал А. Шопенгауэр: «Тем более высокое и благородное искусство будет являть собою роман, чем больше он изображает внутреннюю и чем меньше внешнюю жизнь»¹³³. Соглашаясь с философом, Б. А. Грифцов поясняет: «Не тому ли, в самом деле, обязан своими успехами роман, что всяческие события, все реалистическое интересует одухотворявшегося читателя XIX века только как показатель духовной глубины, душевных борений, а не само по себе?»¹³⁴. Мысли Шопенгауэра созвучны желанию Флобера, который хотел бы создать «книгу» «без всякой внешней опоры», которая «держалась бы внутренней силой своего стиля... которая почти не имела бы сюжета»¹³⁵.

Еще одной разновидностью эпизода можно считать **«рассказанный эпизод»**. Приведем пример из романа «Отцы и дети» (1861) И.С. Тургенева (гл. XV). «Скоро появилась сама Одинцова в простом утреннем платье. Она

¹³² Тургенев И.С. Указ. соч. Т.7. С. 54.

¹³³ Цит. по: Грифцов Б.А. Указ. соч. С.19.

¹³⁴ Там же. С.20.

¹³⁵ Там же.

казалась еще моложе при свете весеннего солнца. Аркадий представил ей Базарова и с тайным удивлением заметил, что он как будто сконфузился, между тем как Одинцова оставалась совершенно спокойною, по-вчерашнему. Базаров сам почувствовал, что сконфузился, и ему стало досадно. “Вот тебе раз! Бабы испугался!” – подумал он и, развалясь в кресле не хуже Ситникова, заговорил преувеличенно развязно, а Одинцова не спускала с него своих ясных глаз... Одинцова сидела, прислонясь к спинке кресел, и, положив руку на руку, слушала Базарова. Он говорил, против обыкновения, довольно много и явно старался занять свою собеседницу, что опять удивило Аркадия. Он не мог решить, достигал ли Базаров своей цели. По лицу Анны Сергеевны трудно было догадаться, какие она испытывала впечатления: оно сохраняло одно и то же выражение, приветливое, тонкое; ее прекрасные глаза светились вниманием, но вниманием безмятежным. Ломание Базарова в первые минуты посещения подействовало на нее, как дурной запах или резкий звук; но она тотчас же поняла, что он чувствует смущение, и это ей даже польстило. Одно пошлое ее отталкивало, а в пошлости никто не упрекнул бы Базарова. Аркадию пришлось в тот день не переставать удивляться. Он ожидал, что Базаров заговорит с Одинцовой, как с женщиной умною, о своих убеждениях и воззрениях: она же сама изъявила желание послушать человека, “который имеет смелость ничему не верить”, но вместо того Базаров толковал о медицине, о гомеопатии, о ботанике»¹³⁶.

Как комментирует этот эпизод В.М. Маркович: «Перед нами переживания разных персонажей. Это переживания совершенно несходные. Но прямая характеристика этих переживаний не доставляет повествователю никаких затруднений. Не прибегая к композиционным разграничениям и не выдерживая интервалов, он прямо, легко и свободно переходит от ощущений одного к ощущениям другого, снова возвращается к ощущениям первого, чтобы затем проникнуть в переживания третьего лица, и, наконец, словно замыкая круг, еще раз открыть читателю то, что чувствует первый. Между

¹³⁶ Тургенев И.С. Указ. соч. Т. 7. С. 72-74.

прочим, мы сразу узнаем, что переживают в один и тот же момент три разных человека: как смущается и удивляется своему смущению Базаров, как пытается он переломить себя, как в те же самые мгновения недоумевает Аркадий, как неприятно поражена и тут же польщена Одинцова и т. д. И сочетание этих разнонаправленных проникновений так непринужденно, что переходы почти незаметны.

Что произошло? Просто в сцене исчез диалог, т. е. исчез обмен репликами (заменившись кратким изложением содержания разговора), сопутствующие диалогу ремарки “сдвинулись”, и диалогическая сцена превратилась в повествовательный рассказ»¹³⁷.

Исследователи выделяют также как единицу повествования **монтаж маленьких сцен**. На использование Тургеневым монтажной техники изображения указывал А. И. Батюто. «Собранно-лаконичному стилю Тургенева-психолога присущи некоторые свойства, как бы предвосхищающие искусство кино. Сцены в его романах чередуются с кинематографической быстротой <...> Такие сцены похожи на то, что мы теперь называем “кадрами”»¹³⁸. Быстрая смена таких сцен-кадров, характеризующая ускоренный темп повествования, встречается в творчестве Тургенева нередко. В частности, таких сцен довольно много в романе «Отцы и дети». Например, в главе VIII можно выделить 5 мини-сцен. В первой сцене мы видим Павла Петровича, разговаривающего с Фенечкой: «Оставив Николая Петровича в кабинете, он отправился по коридору, отделявшему переднюю часть дома от задней, и, поравнявшись с низенькою дверью, остановился в раздумье, подергал себе усы и постучался в нее.

– Кто там? Войдите, – раздался голос Фенечки.

– Это я, – проговорил Павел Петрович и отворил дверь» (7, 35).

Прерывается этот эпизод тогда, когда Фенечка уходит за сыном, а Павел Петрович остается один и рассматривает её комнату (второй эпизод).

¹³⁷ Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. Л., 1975. С. 14.

¹³⁸ Батюто А.И. Тургенев-романист. Л., 1972. С. 205-206.

«Павел Петрович остался один и на этот раз с особенным вниманием оглянулся кругом. Небольшая, низенькая комнатка, в которой он находился, была очень чиста и уютна» (7, 36). Затем снова заходит Фенечка, но уже с сыном на руках (третий эпизод). «Прошло минут пять; в соседней комнате слышался шелест и шепот. Павел Петрович взял с комода замасленную книгу, разрозненный том Стрельцов Масальского, перевернул несколько страниц... Дверь отворилась, и вошла Фенечка с Митей на руках» (7, 37). Разговор Фенечки и Павла Петровича прерывает зашедший Николай Петрович. Теперь Фенечка разговаривает с отцом сына (четвертый эпизод): «— А! Павел! вот где ты! — раздался вдруг голос Николая Петровича.

Павел Петрович торопливо обернулся и нахмурился; но брат его так радостно, с такою благодарностью глядел на него, что он не мог не ответить ему улыбкой.

— Славный у тебя мальчуган, — промолвил он и посмотрел на часы, — а я завернул сюда насчет чаю...

И, приняв равнодушное выражение, Павел Петрович тотчас же вышел вон из комнаты» (7, 38). И, наконец, глава завершается мини-сценой в один абзац, когда Павел Петрович, полный отчаяния, лежит у себя в кабинете (пятый эпизод). «А Павел Петрович вернулся в свой изящный кабинет, оклеенный по стенам красивыми обоями дикого цвета, с развешанным оружием на пестром персидском ковре, с ореховой мебелью, обитой темно-зеленым трипом, с библиотекой renaissance¹³⁹ из старого черного дуба, с бронзовыми статуэтками на великолепном письменном столе, с камином... Он бросился на диван, заложил руки за голову и остался неподвижен, почти с отчаяньем глядя в потолок. Захотел ли он скрыть от самых стен, что у него происходило на лице, по другой ли какой причине, только он встал, отстегнул тяжелые занавески окон и опять бросился на диван» (7, 40).

Прием «монтажа», пришедший в литературу из кино как технический термин (склеивание кадров или эпизодов, отснятых на пленку), в 20-е годы

¹³⁹ В стиле эпохи Возрождения (франц.) (пер. — А.С. Тургенев).

XX в. теоретически обосновывается в работах С. Эйзенштейна и трактуется им как принцип построения любых искусственных сообщений. Ускоряющийся прогресс отразился на восприятии пространства, осуществляемого во времени, при этом восприятие само по себе дискретно и обладает определенным ритмом¹⁴⁰. На сегодняшний день в литературоведении этим приемом обозначается «способ построения кинематографического, театрального, а также литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения: в текстах соседствуют весьма разные предметы, напрямую между собой не связанные, удаленные друг от друга в изображаемом времени и пространстве»¹⁴¹.

В литературоведении данный прием широко использовался авангардистами, в частности представителями конструктивизма. Функция «монтажа» при этом понималась как констатация случайных связей между фактами и явлениями, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения, отказ от катарсиса, «фрагментаризация» мира, разрушение естественных взаимосвязей между предметами»¹⁴². Прием монтажа может просто подчеркивать **темп повествования**, безотносительно к внутренним связям между событиями. То есть можно описывать событие подробно, детально, останавливаясь на предмете изображения подолгу, включать различные детали в изображение, как это зачастую делает в своих романах Толстой, а можно выстраивать повествование так, что события, а следовательно, и эпизоды будут быстро сменять друг друга.

Персонаж, второстепенный в сюжете произведения, может стать *главным в рамках эпизода*. Так, в главе XII «Отцов и детей» главным героем является Ситников, хотя в романе он играет второстепенную роль. Эпизод с Кукшиной (гл. XIII), практически полностью состоящий из пространственных речей эмансипированной дамы, к которой в гости пришли Базаров, Аркадий и

¹⁴⁰ См. подробнее: *Флоренский. П.* Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. М., 1924; *Иванов В.В.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино.* М., 1988.

¹⁴¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. С. 586.

¹⁴² Там же.

Ситников, высвечивает именно её позёрство. Преобладает её идеологическая точка зрения, сатирически оцениваемая повествователем. «Завтрак продолжался долго. За первую бутылкой шампанского последовала другая, третья и даже четвертая... Евдоксия болтала без умолку; Ситников ей вторил. Много толковали они о том, что такое брак – предрассудок или преступление, и какие рождаются люди – одинаковые или нет? и в чем собственно состоит индивидуальность? Дело дошло, наконец, до того, что Евдоксия, вся красная от выпитого вина и стуча плоскими ногтями по клавишам расстроенного фортепьяно, принялась петь сиплым голосом сперва цыганские песни, потом романс Сеймур-Шиффа "Дремлет сонная Гранада", а Ситников повязал голову шарфом и представлял замиравшего любовника» (7, 66-67).

Взаиморасположение эпизодов – важный аспект композиции сюжета. Связь между эпизодами может быть **причинно-следственная, хронологическая** или **«внутренняя»** (по контрасту или сходству). В начале произведения, как правило, эпизоды следуют друг за другом по хронологическому принципу. Например, так выстроены три первые эпизода в романе «Дворянское гнездо» (1858-1860) Тургенева. В первом эпизоде, занимающем первую главу, мы видим двух женщин: Марию Дмитриевну Калитину и Марфу Тимофеевну Пестову («Перед раскрытым окном красивого дома, в одной из крайних улиц губернского города О... (дело происходило в 1842 году), сидели две женщины») (6, 7). Во втором эпизоде (гл. 2) появляется Сергей Петрович Гедеоновский и разговаривает с дамами о приезде Лаврецкого. В третьем эпизоде (гл. 3) появляется еще один персонаж – Владимир Николаич Паншин. Все три эпизода поочередно вводят разных действующих лиц романа. *Следственно-причинная связь* между эпизодами сопутствует завязке отношений между героями. Так, Лаврецкий едет к Калитиным (гл. 24), потому что влюблен в Лизу и хочет пригласить её вместе с матерью и его теткой на один день к себе. И поэтому эпизод посещения Калитиными Васильевского, имения Лаврецкого (гл. 26), связан с предыдущим (гл. 24) причинно-следственной связью. По принципу *внутренней, ассоциативной связи* по-

строены эпизоды в повести «Невский проспект» (1835) Н.В. Гоголя. Две одинаковые ситуации (два друга следуют за двумя девушками по Невскому проспекту) выстроены по принципу контраста, что отражается в фамилиях и характерах героев (Пирогов – Пискарев, самонадеянный соблазнитель и застенчивый художник), их внешности и статусе их спутниц (блондинка и брюнетка, замужняя дама и проститутка).

«— Стой! — закричал в это время поручик Пирогов, дернув шедшего с ним молодого человека во фраке и плаще. — Видел? — Видел, чудная, совершенно Перуджинова Бианка. — Да ты о ком говоришь? — Об ней, о той, что с темными волосами. И какие глаза! Боже, какие глаза! Все положение, и контура, и оклад лица — чудеса! — Я говорю тебе о блондинке, что прошла за ней в ту сторону. Что ж ты не идешь за брюнеткою, когда она так тебе понравилась? — О, как можно! — воскликнул, покрасневшись, молодой человек во фраке. — Как будто она из тех, которые ходят ввечеру по Невскому проспекту; это должна быть очень знатная дама, — продолжал он, вздохнувши, — один плащ на ней стоит рублей восемьдесят! — Простак! — закричал Пирогов, насильно толкнувши его в ту сторону, где развевался яркий плащ ее. — Ступай, простофиля, прозеваешь! а я пойду за блондинкою. Оба приятеля разошлись»¹⁴³.

Границы эпизода могут совпадать с внешним членением произведения на главы или не совпадать. Совпадение характерно, например, для некоторых романов Тургенева, где часто глава – это один эпизод. Так, в романе «Накануне» (1860) первая глава передает эпизод (название условное) «Разговор между Берсeneвым и Шубиным»: «В тени высокой липы, на берегу Москвы-реки, недалеко от Кунцево, в один из самых жарких летних дней 1853 года лежали на траве два молодых человека» (6, 161). Во второй главе друзья встречают Зою, что также составляет один эпизод. Когда же глава занимает несколько эпизодов, можно говорить о *монтажной композиции*.

¹⁴³ Гоголь Н.В. Малое собр. соч. / Николай Гоголь. Спб., 2015. С. 452-453.

Сюжет **одноцентрального** романа, то есть романа с одним главным героем (влюбленной парой), как правило, выстраивается эпизодами. То есть эпизоды следуют друг за другом и развивают главную тему произведения, при этом тематически их нельзя объединить в какие-либо группы. Так, например, выстраивает свои произведения Тургенев. Например, первый его роман «Рудин» (1856) можно назвать одноцентренным, то есть в нем один центральный персонаж – Рудин, и одна главная сюжетная линия – Рудин-Наталья. Отношения Рудина и Натальи – центральная тема сюжета, которая занимает 7 глав из 12-ти (гл. V-XI). При этом эпизоды, передающие развитие чувства между Рудиным и Натальей, чередуются с эпизодами, отражающими отношения между другими персонажами. Так, после эпизода прогулки в саду Рудина и Натальи (гл. V) следует эпизод, где Лежнев рассказывает Александре Павловне про студенческие годы Рудина; затем повествователь пропускает «два месяца с лишком» и возвращается к Рудину, его завуалированной беседе Натальей Ласунской о любви у неё дома, затем в этой же главе Лежнев в доме Александры Павловны Липиной завершает свой рассказ о характере Рудина и их жизни в Москве, где Рудин разбил счастье Лежнева, отбив его невесту. В следующей главе – признание Рудина в любви к Наталье в саду, которое сменяется мини-эпизодом, где Волынцев спорит с Рудиным. Затем следует снова свидание Рудина и Натальи и взаимное признание в любви. Таким образом, эпизоды передают то отношения между главными героями, то между Лежневым и Александрой Павловной, то между Волынцевым и Натальей, то между Лежневым и Рудиным. Однако важно то, что все эти сцены объединяет образ Рудина, русского Дон-Кихота.

Эпизодическое выстраивание сюжета может быть не только в одноцентренном романе, но и в **многолинейном**, где есть две и более главные сюжетные линии. Крайней формой такого выстраивания является принцип «монтажа». В данном случае перед нами не единичное использование данного приема, как, например, в романах Тургенева, где чередуются крупные, по-

дробно выписанные эпизоды и маленькие сцены-кадры, а нарративная стратегия автора, характеризующая произведение в целом. Примером может служить экспериментальная проза американского писателя Дж. Дос Пассоса, в частности его роман «Манхэттен» (1925). В этом романе три ключевые сюжетные линии. Однако композиция сюжета представляет собой монтаж коротеньких эпизодов-сцен, в которых участвует большое количество персонажей. При этом со сменой эпизода меняются и место действия, и сюжетная линия. Такая смена разных топосов и действующих лиц отражает темп города Нью-Йорка с его суетой и многолюдьем. «Повествование в романе выстраивается по принципу киноленты и представляет собой череду быстро сменяющих друг друга отдельных эпизодов-событий, выхваченных в динамике единого потока жизни мегаполиса и скрепленных тремя основными сюжетными линиями, фиксирующими судьбы ключевых персонажей романа – Джимми Херфа, Элен Тэтчер и Джорджа Болдуина. Композиция романа, структура образов, мотивов, коллизий подчинены единой цели – передать ритм полной противоречий жизни Нью-Йорка»¹⁴⁴. Произведение Дос Пассоса – это новый тип романа, где точка зрения автора в первую очередь выражена через композицию. Среди отечественных авторов, использующих монтажный принцип чередования сюжетных линий, можно привести роман К. Федина «Города и годы» (1922-24). Вообще «монтажная» композиция увлекала группу «конструктивистов» 1920-х гг.

Помимо эпизодического выстраивания сюжета, в **одноцентренном** романе авторы также могут использовать прием тематической группировки или **«циклизации» эпизодов**, которые раскрывают частично тему романа, освещают одну из её сторон. Так, например, большой по объему роман И. А. Гончарова «Обрыв» (1869) также одноцентранный, то есть в нем один главный герой – Райский. Но сюжет выстраивается не эпизодически, а «цикличе-

¹⁴⁴ Степанова А. А. Поэтика монтажа в романе Д. Дос Пассоса «Манхэттен» // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений / Под ред. Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко, Н.Т. Пахсарьян. М., 2007. С. 178.

ски», то есть эпизоды можно объединить в некое целое, графически никак не выделенное. Сначала показаны отношения между Райским и Софьей Беловой. Эпизоды, им посвященные, составляют некое завершенное целое и занимают первую часть романа. Последующие части посвящены отношениям Райского и Марфеньки, с одной стороны, Райского и Веры – с другой. Причем главное место среди героинь, безусловно, принадлежит Вере. Структурно этот роман сложнее «Рудина»: образ главного героя раскрывается не на примере отношений с одной женщиной, но с тремя (отношения с Наташей внесценичны: вынесены во вставной рассказ). И повествование об одной героине не прерывается рассказом о другой. Лишь тогда, когда Райский понимает, что в Марфеньке нет той страсти, о которой он мечтает, только тогда появляется Вера и завязываются его отношения с ней. Другими словами, роман можно разбить на три тематических блока: Райский и Беловодова, Райский и Марфенька, Райский и Вера. Однако, как было сказано, роман структурно сложен, поэтому эпизоды, посвященные отношениям Райского и Веры, чередуются с эпизодами, изображающими отношения Райского и Козлова, Райского и жены Козлова, Райского и Полины Карповны, Марфеньки и Викентьева (её жениха), Веры и Волохова и т. д. Но большинство эпизодов посвящено изображению мыслей, чувств, поступков Райского и его отношениям с Верой.

В **многолинейном** романе также используется «**циклизация**» эпизодов. Например, роман У. Теккерея «Ярмарка тщеславия» можно назвать многолинейным, так как здесь два главных персонажа – подруги Ребекка Шарп и Эмилия Седли, с которыми связаны несколько сюжетных линий. При этом повествование об одной девушке практически не прерывается повествованием о другой. Исключение составляет в начале романа намерение Ребекки, которая гостит в доме подруги, женить на себе её брата Джозефа Седли, что заканчивается неудачей. Впоследствии судьбы двух девушек практически не будут пересекаться, а повествование о каждой будет занимать большое число эпизодов, изображающих определенный этап в жизни героини.

Переход от одной сюжетной линии к другой маркирован словами повествователя. Например, шестая глава, которой заканчивается совместное проживание двух подруг, завершается таким образом: «Наконец пришло время расставаться с мисс Эмилией... Но над этой картиной я намерен задержать занавес. После сцены, в которой одно действующее лицо проявило полную искренность, а другое отлично провело свою роль, после нежнейших ласк, чувствительных слез, нюхательных солей и некоторой толики подлинного душевного жара, пущенных в ход в качестве реквизита, – Ребекка и Эмилия расстались, причем первая поклялась подруге любить ее вечно, вечно, вечно...». Далее следует рассказ о том, как Ребекка долгое время работает гувернанткой в Королевском Кроули и тайно выходит замуж за Родона Кроули. Этот этап в жизни Бекки освещен в 6 главах (гл. VII-XII). Затем повествователь возвращается к рассказу об Эмили: «Но пора нам распрощаться с Аркадией и ее любезными обитателями, упражняющимися в сельских добродетелях, и отправиться обратно в Лондон, чтобы узнать, что случилось с мисс Эмилией».

Как видно из приведенных примеров, композиция повествования в романах может быть либо **эпизодическая**, либо **«циклическая»**. Так как в литературоведении нет такого термина, как «циклическое повествование», то попробуем пояснить правомерность его использования при анализе структуры романного текста.

Под **циклом** (от греч.: *kuklos* – круг, колесо) прежде всего понимается «группа произведений, составленная и объединенная самим автором и представляющая собой *художественное целое*»¹⁴⁵. Одно из первых определений цикла дал А.В. Шлегель, теоретик немецкого романтизма. В статье «О рисунках к стихотворениям» он писал, что в циклической форме могут выступать явления, которые «только благодаря предшествующему или последующему становятся полнозначными»¹⁴⁶. Целостность цикла вторична по отно-

¹⁴⁵ Дарвин М.Н. Цикл// Введение в литературоведение/ под ред. Л.В. Чернец. М., 2012. С. 130.

¹⁴⁶ Цит. по: Дарвин М.Н. Указ. соч. С. 131.

шению к целостности входящих в него стихотворений. М.Н. Дарвин считает, что «художественную форму цикла целесообразно определять не просто как произведение, но как *произведение произведений*. Единство цикла в читательском восприятии обычно возникает *на границах* отдельных произведений, входящих в его состав, на передний план выходит связь частей»¹⁴⁷. Внутренняя организация цикла близка к «*монтажной композиции*», где множество отдельных произведений «имеет значение *не складывания, но объединения*»¹⁴⁸.

Относительно лирических циклов исследователь В.А. Сапогов считает, что цикл «можно представить в виде небольших кругов, соприкасающихся, пересекающихся, а иногда и расположенных совсем изолированно, т. е. несколько лирических стихотворений объединены в единую поэтическую структуру при помощи самых различных конструктивных приемов, главным из которых является единая сквозная тема или, что еще чаще, единая авторская эмоция»¹⁴⁹.

Циклическое объединение произведений, по мнению многих исследователей литературных циклов, передает объемное восприятие действительности во всей её пестроте и сложности причинно-следственных связей. Вслед за Ю.В. Манном М.Н. Дарвин видит специфику лирического цикла в том, что в нем представлена не только судьба лирического субъекта, но показан и внеположный ему окружающий мир. «И если "судьба" лирического субъекта романтического цикла предстает во многом как судьба глубоко индивидуализированная, зыбкая, частная и потому непредсказуемая, то "судьба" мира предстает как судьба всеобщая, универсальная, существующая по своим собственным значимым и объективным законам. На таком сопоставлении част-

¹⁴⁷ Там же. С. 134-135.

¹⁴⁸ Там же. С.136.

¹⁴⁹ Сапогов В.А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968. С. 182.

ного и общего, подвижного и устойчивого, субъективного и объективного и возникает художественная образность лирического цикла»¹⁵⁰.

Внутреннее строение цикла можно сравнить с романым повествованием. Например, В. Брюсов в предисловии к книге стихов «Urbi et Orbi» писал: «Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов – не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно»¹⁵¹.

Само явление циклизации известно уже в устном народном творчестве, например, в обрядовой и календарной поэзии, затем широко развивается в античности и во всех европейских литературах. Однако теория цикла возникает в эпоху романтизма, а затем поэты серебряного века предпринимают «первые попытки осмысления природы циклизации»¹⁵² (в России - В. Брюсов, А. Белый, А. Блок).

Не останавливаясь подробно на истории лирических и драматических циклах, сосредоточимся на эпических циклах. В античном **эпосе** циклы возникают вслед за «Илиадой» и «Одиссеей» Гомера. В течение VII и первой половины VI в. до н. э. возник ряд поэм, стилистически сходных с гомеровскими и рассчитанных на то, чтобы сомкнуться с «Илиадой» и «Одиссеей» и вместе с ними образовать единую связную летопись мифологического предания, так называемый эпический «кикл» (цикл, круг). Цикл строился так, что одна поэма примыкала к другой, продолжая повествование с того момента, которым заканчивалась предыдущая поэма¹⁵³. Например, поэма Стасина «Киприи» излагает события, предшествующие событиям «Илиады», а поэма «Эфиопида» Арктина является её продолжением.

¹⁵⁰ Дарвин М.Н. Русский лирический цикл. Красноярск, 1988. С. 73.

¹⁵¹ Брюсов В.Я. Urbi et Orbi. М., 1903. С.3.

¹⁵² Там же. С.8.

¹⁵³ Тронский И.М. История античной литературы. М., 1988. С.117.

К собственно эпическим античным циклам относятся «Милетские рассказы» (конец II в. до н. э.) Аристида из Милета. Эта традиция нашла свое продолжение в эпоху Возрождения, когда снова обрели популярность новеллистические циклы («Декамерон» Дж. Бокаччо).

В эпических произведениях русской словесности XIX века с циклизации малых форм начинается переход к романному творчеству. «Обычное явление для русских беллетристов 30-х годов — соединение разных новелл под видом „вечеров“ — представляет собой естественную переходную ступень к большой форме»¹⁵⁴. По мнению Эйхенбаума, «Герой нашего времени» Лермонтова подготовил почву для психологического романа 40-х годов. Это не роман, а „цепь повестей“ или новелл, «объединенных фигурой Печорина»¹⁵⁵. Ещё В. Белинский отмечал: «во всех повестях одна мысль, и эта мысль выражена в одном лице, которое есть герой всех рассказов»¹⁵⁶.

Наконец, самой крупной циклической формой можно считать циклы романов (в современном понимании), начиная от испанского приключенческого «романа романов» (24 книги разных авторов) «Амадиса Гальского» до романа-реки¹⁵⁷ (О. Бальзак «Человеческая комедия», М. Пруст «В поисках утраченного времени»), трилогий и тетралогий (три трилогии Дж. Голсуорси о Форсайтах).

С точки зрения сюжетности циклы можно разделить на сюжетные (например, трилогии в драме («Женитьба Бальзаминова» Н. Островского), с единым действием и героем, и бессюжетные (например, цикл Некрасова «На улице» (1850), представляющий зарисовки уличных впечатлений, объединенных общей идеей, внутренним сюжетом). При бессюжетном типе связи материала возрастает композиционная роль образа автора. Н. Старыгина пишет, что «развитие авторской мысли составляет внутренний сюжет цикла,

¹⁵⁴ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 139.

¹⁵⁵ Там же. С. 147-148.

¹⁵⁶ Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // Он же. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1954. Т.4. С. 199.

¹⁵⁷ См.: Роман-река// Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. редактор А.Н. Николюкин. М., 2001. С.892.

связывающий все его компоненты в ассоциативной последовательности»¹⁵⁸. В свою очередь, ассоциативная связь компонентов цикла требует использования сквозных мотивов и образов, то есть лейтмотивного повествования, особой пространственно-временной организации, схожести сюжетных конфликтов, вариативности развития тем и, наконец, единого образа автора.

Характер объединения произведений в единое целое, в цикл, может быть различным. Так, в эпическом цикле «Повести Белкина» А.С. Пушкина, хотя циклу предпослано общее предисловие, повести сюжетно не связаны между собой, в отличие от романа-цикла «Герой нашего времени». Аналогичная картина в драме: в составе цикла могут быть произведения, разные по сюжету, составу персонажей, времени и месту действия, как в «Маленьких трагедиях» Пушкина, но есть циклы, где в основу положен принцип исторической хроники (трилогия А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис»), или где изображены события из жизни одного героя (трилогия А.Н. Островского о Мише Бальзаминове: «Праздничный сон – до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь»). Как отметил А.П. Ауэр, «в основе трилогии – принципы создания именно авторского цикла, когда движение по кругу приводит к образованию единого текста. Сюжетный мотив поиска “богатой-невесты”, резко обозначенный в прологе первой пьесы, прекращает своё развитие только в финале третьей пьесы»¹⁵⁹. Говоря иначе, степень автономности произведений, входящих в цикл, может быть очень разной.

Конечно, во всех случаях вне контекста всего цикла понимание отдельно взятого произведения будет неполным. Так, все пять повестей белкинского цикла объединяет, по мнению В.Е. Хализева, «идиллическое начало», «разнообразие тем, сюжетов и характеров в «Повестях Белкина» увязано в прочный узел прежде всего единым типом сознания героев, которые в основ-

¹⁵⁸ Старыгина Н.Н. Проблема цикла в прозе Н.С. Лескова. Автореф. дис. канд. фил. наук. Л., 1985. С.10.

¹⁵⁹ Ауэр А.П. Цикл // А.Н. Островский. Энциклопедия / Гл. ред. И. А. Овчинина. 2012. С. 472.

ном чужды рефлексии и внутренней раздвоенности (хотя не свободны от сомнений и колебаний)»¹⁶⁰.

Все же, как показывает практика функционирования произведения, каждая повесть белкинского цикла с интересом читается и как самостоятельное произведение. Иногда по отдельности читаются и части «Героя нашего времени»: так, Х.Д. Алчевская, знакомившая крестьян с русской классикой в 1970-е годы (годы «хождения в народ»), отдельно прочла «Бэлу», в которой для ее слушателей образ героини «решительно заслонил Печорина»; вообще тип «лишнего человека» крестьянам остался чужд¹⁶¹. «Княжну Мери» Алчевская читать не стала.

Как видим, принцип единства является для цикла одним из главных. Однако также очень важную роль играет *степень автономности* входящих в него произведений.

Анализ крупных эпических произведений показывает, что можно выделять не только циклы произведений, но и **циклы в произведении**, которые образуют контактно расположенные эпизоды, связанные одной темой. И для анализа произведения необходимо рассматривать их в единстве цикла, чтобы охватить основную мысль части произведения. В романе с несколькими сюжетными линиями при анализе композиции использование понятий и терминов «цикл эпизодов» и «циклизация», на наш взгляд, оправдано в особенности в тех случаях, когда эпизоды, изображающие какой-то период романного бытия одного или нескольких связанных друг с другом героев, образуют непрерывный и замкнутый ряд, круг.

Здесь перед нами проблема градации частей цикла в зависимости от степени их обособленности от целого. Она дискутировалась, когда возник гомеровский вопрос, то есть вопрос о целостности знаменитых поэм. Приверженцы «унитарной» теории (к ним относились античные издатели и критики (Аристарх), позднее – Г.В.Ф. Гегель, Н.И. Гнедич и В.Г. Белинский)

¹⁶⁰ Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 9–10.

¹⁶¹ См.: Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М., 1995. С.67– 68.

подчеркивали единство текста и авторство Гомера, хотя сложилась традиция четкого деления «Илиады» на 24 песни, не все из которых связаны с темой гнева Ахилла. Но существовала и теория «малых песен» (её сторонники – Ф.А. Вольф (1795), Лахман (1837)) или «теория первоначального ядра» (Герман (1832)) подчеркивали самостоятельность частей; по их предположению некоторые части были включены в поэму уже не Гомером (подвиги Диомеда, 10 песня «Долония»)¹⁶².

В любом случае проблема *циклизации* может рассматриваться как соотношение целого и его относительно самостоятельной части, элемента. В романе таким элементом, относительно автономной единицей, часто выступает *эпизод*, чему подтверждением может служить выбор его для исполнения чтецом-декламатором; при этом исполнитель дает ему условное заглавие, например: «Первый бал Наташи», «Свидание Анны с сыном». Ведь эпизод имеет свою композицию, свое начало, кульминацию и завершение (при этом границы эпизода могут не совпадать с границами главы романа), хотя, конечно, предполагается, что слушатель знает все произведение. Нередко же писатель прибегает к внутреннему оглавлению, подчеркивая тем самым относительную автономию выделяемого фрагмента текста, например: «Я знакомлюсь с театром» в «Театральном романе» М.А. Булгакова. Многообразие, «контroversа», объем, драматичность – все эти признаки, свойственные роману, дают основание говорить о циклизации эпизодов. Определенный, подробно изображенный этап в романном бытии героев помогает автору самоустраниться и избежать пространных рассуждений о жизни героев, не давая при этом прямой оценки событиям и мнениям.

Как соотносятся цикл эпизодов и эпизод? Границы цикла, так же, как и эпизода, не всегда могут четко выделяться в романе. Здесь в первую очередь единство цикла основано на событиях в жизни одного или двух персонажей, составляющих период. Зачастую их точка зрения, как пространственная, так

¹⁶² См.: Тронский И.М. История античной литературы. М., 1988. С. 48-54.

и идеологическая, преобладает в цикле. Также локализация действия и временная определенность позволяют объединить эпизоды в цикл. В цикле может быть разное количество эпизодов. И строение цикла можно сравнить с драматическим действием со своей завязкой, развитием действия, кульминацией и развязкой.

Отношения между циклами могут быть такими же, как и между эпизодами. То есть композиционная близость циклов может основываться на внутренней связи – это или хронологический порядок следования событий, или контрастное изображение жизни героев разных сюжетных линий.

1.3. «Новь» И. С. Тургенева – новизна поэтики. От одноцентренного к двухгеройному роману

В романах «Дым» (1867) и «Новь» (1877) И.С. Тургенев, как отмечали современные ему критики, использовал новые принципы романного повествования¹⁶³. Первые четыре романа – «Рудин» (1856), «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1860) и «Отцы и дети» (1862) – можно назвать одноцентренными: Рудин, Лаврецкий, Инсаров, Базаров – герои, главные и в идейном, и в сюжетном планах. Последние же два романа такого единства лишены. Так, Д.И. Писарев упрекал Тургенева в том, что центральный герой романа «Дым» – Литвинов, на что писатель отвечал ему в письме от 4 июня 1867 г.: «Вы находите, что Потугин (Вы, вероятно, хотели его назвать, а не Литвинова) – тот же Аркадий»¹⁶⁴. В «Нови» автор считал главным героем Соломина, хотя, как он отмечал в письме к Я.П. Полонскому от 30 декабря 1876 г., полного впечатления «роман вследствие его раздробления, произвести не может; например: в этой первой части Соломин – главное лицо, едва очерчен»¹⁶⁵. (Роман печатался в первом и втором номерах «Вестника Европы» за 1877 год).

¹⁶³ Батюто А.И. Тургенев-романист. Л., 1972.

¹⁶⁴ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Письма: В 18 т. М., 1982-2012. Письма, т. 7, с. 209.

¹⁶⁵ Там же. Письма, т. 15, кн. 1, с. 277.

Как нам представляется, роман «Новь – переходная форма от одноцен-
тренного произведения к многолинейному. В нем два главных героя, однако
детально изображена только линия Нежданова, линия же «постепеновца»
Соломина лишь намечена. Как *действующее лицо* Соломин представлен в
самых общих чертах. Г.А. Бялый резюмирует: «Из числа действующих лиц
романа, обладающих внутренней душевной жизнью, он исключен самой ма-
нерой изображения и превращен в условную фигуру программного назначе-
ния»¹⁶⁶. «Программным» героем Соломина также называет Г.Э. Виннико-
ва¹⁶⁷.

Л.В. Пумпянский увидел в романах «Дым» и «Новь» «распад самого
жанра тургеневского романа, выражающийся в первую очередь в падении
централизованной роли героя»¹⁶⁸. Ю.В. Манн корректирует эту точку зрения:
единство «Нови» придает и тип Нежданова, в котором смешиваются черты
Гамлета и Дон Кихота. Ведущий мотив в поведении этого героя – «мотив
ухода» – и от петербургского кружка народников, и от Сипягиных, и, нако-
нец, самоубийство, т.е. «уход от <...> самого себя!»¹⁶⁹. Поэтому «двухгерой-
ность» произведения «не ведет к расщеплению авторской интроспекции: ли-
рическая, авторская партия связана главным образом с Неждановым (как в
«Дыме» с Литвиновым)»¹⁷⁰. Все же исследователей объединяет мысль о
«двухгеройности» обоих романов. «Впервые в тургеневском романе идеоло-
гический герой (т.е. герой – носитель центральной идеологии) отделился от
героя сюжетного»¹⁷¹. Как полагает И.А. Беляева, благодаря противопоставле-
нию Нежданова и Соломина, хотя они «не являются антагонистами, более
того, трогательно относятся друг к другу», создается «концептуальное для

¹⁶⁶ Бялый Г.А. И.С. Тургенев и русский реализм. М – Л., 1962. С. 231.

¹⁶⁷ Винникова Г.Э. Тургенев и Россия. М., 1986. С. 311.

¹⁶⁸ Пумпянский Л.В. «Дым». Историко-литературный очерк // Роман И.С. Тургенева «Дым» в истории изуче-
ния. СПб., 2014. С. 39.

¹⁶⁹ Манн Ю.В. Новые тенденции романной поэтики // Роман И.С. Тургенева «Дым» в истории изучения.
СПб., 2014. С. 148-149.

¹⁷⁰ Там же. С. 82.

¹⁷¹ Пумпянский Л.В. Указ соч. С. 51.

романа единство»¹⁷². Художественное единство «Нови», жанровое новаторство этого романа отмечают Р.О. Охунов¹⁷³, Г.М. Ребель¹⁷⁴ и др. В целом усиливается интерес к теоретико-литературным аспектам романной поэтики Тургенева.

Вообще несоответствие идейной роли героя и детализации его изображения в ходе повествования встречается нередко. Так, у Чернышевского в романе «Что делать?» (1863) Рахметов является главным идейным персонажем, однако в сюжете он выполняет эпизодическую роль (очевидно, это пример «эзопова языка»). Однако часто несоответствие идейной и сюжетной роли героя – осознанный прием поэтики. Так, в пьесе Д. Пристли «Опасный поворот» (1932) главный герой, о котором говорят персонажи на протяжении всего произведения, умер при загадочных обстоятельствах; в повести В.Г. Распутина «Последний срок» (1997) собравшаяся по случаю смертельной болезни матери семья тщетно ждет Таньчору; ее отсутствие – символ распада семьи. То есть понятие «главный персонаж» требует уточнения: им может быть персонаж эпизодический и даже внесценический.

В романе можно выделить два вектора развития сюжета: революционные народники и «постепеновцы». И каждый из них можно было бы изобразить двумя полноценными сюжетными линиями. Однако Тургенев в центр повествования ставит линию революционеров-народников. Анализ сюжета и композиции романа, по-видимому, позволяет подтвердить точку зрения, что главным действующим лицом в сюжете романа является Нежданов, а Соломин – главным идеологическим центром.

Центральная роль Нежданова как действующего лица отразилась уже на композиции романа. В подготовительных материалах к «Нови» Тургенев

¹⁷² Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М., 2005. С. 137, 140.

¹⁷³ Охунов Р.О. Принципы художественной характерологии в романах И.С. Тургенева «Дым» и «Новь»: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1991.

¹⁷⁴ Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века): Автореф. дис. докт. филол. наук. Пермь, 2007.

назвал Нежданова «романтиком реализма»¹⁷⁵. Герой совмещает в себе типы Гамлета и Дон Кихота. При этом в первой части он более склонен к гамлетизму, во второй – к донкихотству. Анализ сюжетной композиции четко выявляет ведущую роль Нежданова в организации художественного целого.

Повествование в романе можно расчленить на следующие композиционные единицы: *эпизод-сцена*; *«рассказанный эпизод»* (в нашей терминологии), или *«повествовательный рассказ»* (по терминологии В.М. Марковича¹⁷⁶); *эпизод-кадр*; *сообщение (резюме)*; *смешанный тип* и др.

В *эпизоде-сцене*, где преобладает речь персонажей, отсутствуют развернутые комментарии повествователя, мало невербального диалога. Время приближено к реальному, как в драме. Точка зрения повествователя – в основном позиция внешнего наблюдателя, который передает только речь героев. Авторское отношение к высказываниям персонажей почти не выявлено. Господствуют косвенные приемы изображения, лишь намекающие на содержание невербального диалога.

Вот как строится общение между Сипягиной и Марианной:

«– Зачем же это ты так далеко села, Марианна, – заметила Сипягина, проводив её глазами до самого патэ. – Тебе хочется быть поближе к твоему маленькому другу? <...> Марианна исподлобья глянула на Сипягину... и Сипягина глянула на неё» (с. 165).

Для Тургенева, по мнению Марковича, такая манера повествования является доминирующей, она состоит в том, что «для построения диалогической сцены наиболее естественна позиция внешнего наблюдения (или достаточно высокая степень приближения к ней). А приближение к позиции внешнего наблюдения затрудняет прямое проникновение в переживания персонажей»¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Тургенев И.С. Новь // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 9, С. 399. Далее при цитировании этого произведения будет в скобках указываться страница.

¹⁷⁶ Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. Л., 1975. С. 15.

¹⁷⁷ Там же. С. 12-13.

В рассказанном эпизоде непрерывный обмен репликами между персонажами заменен речью повествователя, который кратко пересказывает содержание разговора; здесь либо вообще нет речей персонажей, либо переданы лишь две-три их фразы. При этом вместо косвенных приемов психологизма используется прямая передача чувств и мыслей одновременно нескольких персонажей.

Яркий пример – попытка обольщения Сипягиной Нежданова (гл. 12). На протяжении трех страниц текста нет ни одной реплики персонажей. Зато читатель слышит сатирический пересказ обращенного монолога «красивой позерки»¹⁷⁸. При этом повествователь объясняет мотивы поведения, разворачивает прямой психологический анализ обоих персонажей. Нежданов польщен вниманием аристократки: «Сперва он отвечал очень кратко; он ощущал некоторое стеснение в горле и в груди... но мало-помалу ощущение это сменилось другим <...> он никак не ожидал, что такая важная и красивая барыня, такая аристократка в состоянии заинтересоваться им, простым студентом» (с. 204).

Помимо двух указанных способов повествования (эпизод-сцена и рассказанный эпизод) применяется также *монтаж маленьких диалогических сцен-кадров*. Из эпизодов-кадров состоит, например, седьмая глава, которая описывает один день семейства Сипягиных. Эту главу можно поделить на несколько повествовательных отрезков – мини-эпизодов: Нежданов у себя в комнате перед обедом; супруги Сипягины перед обедом в своей комнате; обед, кофе на террасе, чай в гостиной; Нежданов снова в своей комнате. В отличие от двух предыдущих глав, в которых преобладает диалог персонажей (беседа в гостиной между Сипягиной, Калломейцевым и Марианной), в этой главе переданы не все реплики героев, многие заменены кратким их пересказом повествователем.

Эпизоды-кадры в романе «Новь» занимают небольшое место, основное же содержание романа передается с помощью смешанных композиционных

¹⁷⁸ Тургенев И.С. Соч. Т.9. С. 399.

форм. Их нельзя назвать сценами, так как многие реплики персонажей кратко пересказываются повествователем, что помогает ему косвенно выразить свою точку зрения и одновременно прямо передать психологическое состояние героев. Так, первый приезд Нежданова к Маркелову (гл. XI) занимает одну главу, состоящую из двух эпизодов: ночной разговор о «деле» и утренний разговор Нежданова и Маркелова. В первом эпизоде проникновенная речь Маркелова и Нежданова дается в ироническом пересказе повествователя, при этом главный акцент делается не на содержании разговора, а на манере речи персонажей. Маркелов говорил, «точно топором рубил, безо всякой хитрости, резко, просто и злобно» (с. 195).

Все сюжетные линии романа объединяет фигура Нежданова. Структура романа выстроена как смена места жительства главного героя. Он трижды кардинально его меняет: сначала действие происходит в Петербурге, затем в имении Сипягина, наконец, на фабрике у Соломина. При этом в эпизодах развивается сюжет внутренний (отношение Нежданова к революционным народникам) и сюжет внешний (его отношения с Марианной).

Ни один из героев романа не дан в психологическом развитии, кроме Нежданова. Вся первая часть романа выявляет внутреннее противоречие в душе главного героя, проявляющееся уже в первых главах романа (гл. 1-4). Этот «русский Гамлет» (с. 141), для которого важна только собственная персона, страстно пытается быть Дон Кихотом с верой в идеал. Двойственность Нежданова очевидна при его сравнении с убежденными революционерами, Машуриной и Остродумовым, которых можно отнести к типу Дон Кихотов, пусть и в несколько сниженном плане, однако они верят в «истину, находящуюся вне отдельного человека»¹⁷⁹. Остродумов (как и Машурина) ради этой истины, по словам Паклина, «если нужно, на смерть пойдет» (с. 154). Паклин — «русский Мефистофель», или «мелкий бес», воплощает, наоборот, ироническое отрицание идеалов. Нежданов же психологически за-

¹⁷⁹ Тургенев И.С. Соч., Т. 5. С. 332

нимает промежуточное положение между чистым отрицанием идеалов (Паклин) и слепой верой в них (Машурина, Остродумов).

В экспозиции уже намечен внутренний конфликт Нежданова – неспособность пожертвовать своей жизнью во имя идеала. В данном случае идеалом выступает революционный переворот. Техника экспозиции у Тургенева традиционна для романа 19 века: «Обычно герой появляется лишь после того, как представлены другие персонажи, иногда ждущие его или говорящие о нем»¹⁸⁰. Перед появлением Нежданова Машурина, Остродумов и Паклин беседуют о нем. Тургенев обыгрывает фамилию главного героя, которая указывает на неожиданность, на то, чего не ждут (Нежданов – незаконнорожденный), однако в первых главах молодежь ждет именно Нежданова. То есть ждут вожака, который поведет всех к «действию», не случайно Паклин иронично спрашивает: «где пропадает наш хозяин?» (с. 140). Когда же Нежданов появляется, сразу бросается в глаза некая его отчужденность от товарищей по делу. Упреки Машуриной и Остродумова по его адресу заставляют его злиться на свое малодушие, на желание избавиться от опеки: «Я еду на кондизию <...> чтоб от вас всех на время удалиться» (с. 154). Эти слова Нежданов произносит про себя.

Помимо расстановки персонажей, неоднозначное, «*фальшивое положение*» (с. 155) Нежданова в обществе подчеркивают сюжетные детали. Так, из-за уязвленного самолюбия он покупает дорогой билет и оказывается в «аристократическом отделении Александринского театра» (с. 147) между генералом и тайным советником Сипягиным. «Горько, и стыдно, и скверно было у него на душе» (с. 143). При этом даже название представленной пьесы – «Не в свои сани не садись» – подчеркивает двусмысленное положение Нежданова.

Такое же положение он занимает в доме Сипягина, где ему приходится слушать выпады консерватора Калломейцева. Злость и негодование на самого себя намечает *мотив предательства*. Уже «мелкий бес» Паклин соблазня-

¹⁸⁰ Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958. С. 230.

ет Нежданова поехать к будущему министру на кондицию: «я душевно рад твоему сближению с господином Сипягиным и даже предвижу большую пользу от этого сближения» (с.154). Нежданов же свою революционную деятельность оценивает как «лямку» (с. 182). За две недели пребывания у Сипягина Нежданов с крестьянами не сблизился, пропагандистской литературы у него мало, занятий же «не слишком» (с. 189) много, поэтому Маркелов упрекает его в бездеятельности: «Как же это вы так!» (с. 190).

Также *мотив предательства* усиливается скрытым сравнением Нежданова с апостолом Иудой Искаротом, на которого похож главный герой (Нежданов рыжий). Так, Сипягина про себя отмечает: «лицо у него интересное, и оригинальный цвет волос, как у того апостола, которого старые итальянские мастера всегда писали рыжим, и руки чистые» (с. 173). Много деталей подтверждают это сравнение: Нежданов – учитель, и он учит не только маленького мальчика Колю (при этом ни один урок не дан как эпизод), но и является учителем для революционеров; он, как и Иуда («Он имел при себе *денежный ящик* и носил, что туда опускали»¹⁸¹, отвечает за жертвования на революцию, и не случайно Паклин хочет пожертвовать тридцать рублей «на алтарь отечества» (с. 144) (*мотив жертвы* развивается в начале романа, когда Остродумов и Машурина приходят к Нежданову за деньгами, затем деньги вносит Голушкин).

Паклин и Голушкин предают «дело» внешним образом, предательство же Нежданова имеет более глубокий, внутренний характер. Однако неверие Иуды в мессию, в Христа, как и неверие главного героя в революцию, приводит обоих к самоубийству-повешению.

В первой части романа нет ни одного эпизода, в котором бы не участвовал Нежданов, хотя бы как внесценический персонаж. Так, в начальных главах его ждут друзья и о нем разговаривают, или затем в имении Сипягиной, которая ждет мужа и вместе с ним учителя для сына.

¹⁸¹ Новый Завет. Евангелие от Иоанна (12, 6) // <http://www.patriarchia.ru/bible/jn/12/> (дата обращения 14.06.2016).

Перечисленные выше способы наррации (эпизод-сцена, рассказанный эпизод, эпизод-кадр и др.) по-разному отражают сюжетное время. Мастерски чередуя названные единицы, Тургенев добивается смены *темпа повествования* в романе. Как правило, эпизоды-сцены чередуются с сообщениями, или резюме¹⁸². Более подробно в диалогических сценах или в рассказанных эпизодах показаны отношения Нежданова с революционерами (гл. 1-4, 10-11, 18, 20-21), отношения с Марианной переданы только в эпизодах-сценах (гл. 13, 15, 22). Череду эпизодов обычно завершает подытоживающее сообщение, передающее мысли и чувства Нежданова. Нередко Тургенев использует для прямой передачи чувств героя эпистолярный жанр (письма героя к Силину), похожий скорее на дневник, так как адресат обычно ему не отвечает. После восьми глав романа следует пересказанное письмо Силину, в котором Нежданов подводит итог своему недельному пребыванию у Сипягиных.

Идеологическая и пространственная точки зрения в первой части в основном принадлежат либо Нежданову, либо повествователю. Так, Нежданов оценивает домочадцев сипягинского дома: Валентину Михайловну, её сына Колю, Калломейцева («Экая облизанная мордочка!» (с. 170)), Маркелова и его усадьбу, Соломина и его фабрику, в которой он разочаровался, как поначалу и в Соломине («Нежданову пришлось разочароваться в нем так же, как и в фабрике» (с. 223)).

В первой части романа, параллельно с развитием линии революционеров, уже намечается иной путь в лице «постепеновца» Соломина. Фамилия его символизирует выход из тупика, в который попала революционно настроенная молодежь 60-70 гг., по мнению Тургенева. Уже Паклин говорит Нежданову: «Ведь у нас утопающий сам должен сочинить ту соломинку, за которую ему приходится ухватиться!» (с. 142). Этой *соломинкой* и является в романе Соломин. Поэтому и упоминается его имя в первой части романа че-

¹⁸² Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. /Пер. с фр. М., 1998. Т.2. С. 345.

тыре раза. На сцене произведения Соломин появляется только в 16 главе первой части.

Мотив учителя, или мессии, как отмечено выше, развивается уже в начале романа. Нежданов и вся революционная молодежь, по мнению Тургенева, следует за ложным мессией, Василием Николаевичем (подразумевается, видимо, С.Г. Нечаев), который хочет внезапно исцелить Россию. Соломин же думает о постепенных духовных изменениях. Слова о нем, близкие высказываниям Тургенева, произносит Паклин: он не «внезапный исцелитель общественных ран. Потому ведь мы, русские, какой народ? мы все ждем: вот, мол, придет что-нибудь или кто-нибудь – и разом нас излечит» (с. 384-385). Мотив мессии, или Христа, связан с образом Соломина, в речи которого есть аллюзия на нагорную проповедь Христа. «Ищите и обряцете», – говорит он Маркелову (с. 226).

Безусловно, главная мысль романа направляет читателя к дороге, которую выбрал Соломин, однако изображения этой дороги в романе нет. И во второй части романа Соломин, за исключением его поездки к Сипягиным, не представлен детально. Вся вторая часть – это окончательное развенчание мечтаний «романтиков реализма» (к ним можно отнести и Маркелова). После самоубийства Нежданова основное действие в сущности завершается.

Системный анализ композиционно-повествовательных форм служит дополнительным обоснованием ведущей роли Нежданова в повествовании. Великолепна техника повествования, в которой чередуются эпизод-сцена (приближающая эпiku к драме), рассказанный эпизод (форма, позволяющая повествователю выразить свою оценку высказываний персонажа и способствующая художественному лаконизму), эпизод-кадр (их совокупность способствует ускорению темпа повествования), сообщение (обычно завершающее детальное изображение события и также ускоряющее темп рассказа).

Проанализировав сюжетно-композиционные приемы, использованные Тургеневым при создании романа, можно прийти к следующим выводам. В романе главным сюжетным героем является Нежданов, и ему уделено основ-

ное внимание как в основном повествовании, так и в эпилоге (выразительная деталь – фотокарточка героя, которую дарит Паклин Машуриной). Это автопсихологический герой, с которым связан романтический пафос произведения. Главный же идеологический центр – «постепеновец» Соломин, характер которого не близок автору, но саму идею постепенного изменения российского общества писатель поддерживал. Это отражено в эпиграфе к роману: «Поднимать следует новь не поверхностно скользящей сохой, но глубоко забирающим плугом» (с. 133). Нежданов является связующим звеном между многочисленными персонажами романа и показан, в отличие от Соломина, в развитии. Линия же «постепеновца» лишь намечена. Такое соотношение главных героев подтверждается анализом техники повествования.

Глава 2. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого как многолинейный роман. «Мысль семейная» в системе зеркал

2.1. Толстой обещал «один роман, а дал – два»

У каждого писателя – свои принципы и приемы при создании произведения. Толстой (за исключением поздних произведений) почти не использует сюжетные инверсии; его проза в основе своей аналитична, но он не подменяет своими рассуждениями слова и мысли героев, обычно предпочитая выражать оценку косвенно. К этому в особенности он стремился в «Анне Карениной». Каковы же принципы и приемы композиции в этом романе?

Авторская концепция романа «Анна Каренина» формировалась постепенно. Можно даже сказать, что 70-е годы, то есть время работы над романом, – это путь к «Исповеди» писателя, то есть путь к народу, к отречению от своего класса, к религиозному пониманию смысла жизни. История создания «Анны Карениной» показывает, как менялась авторская концепция. Замысел романа возник ещё в 1870 году, что отражено в записи С.А. Толстой в тетради «Мои записи разные для справок» от 24 февраля 1870 г.: «Вчера вечером он [Толстой] мне сказал, что ему представился тип женщины замужней, из высшего общества, но потерявшей себя. Он говорил, что задача его сделать эту женщину только жалкой и не виноватой и что как только ему предста-

вился этот тип, так все лица и мужские типы, представлявшиеся прежде, нашли себе место и сгруппировались вокруг этой женщины»¹⁸³. Однако воплощение замысла произойдет спустя три года. С.А. Толстая напишет своей сестре Т.А. Кузминской 19 или 20 марта 1873 г.: «Вчера Левочка вдруг неожиданно начал писать роман из современной жизни. Сюжет романа – неверная жена и вся драма, происшедшая от этого»¹⁸⁴.

Видно, что Толстой изначально хотел писать только об Анне и Вронском. Во-первых, роман в первых трех набросках начинается с приезда гостей к Бетси, где происходит объяснение будущих Анны и Вронского. Во-вторых, Левин появляется только в четвертом варианте первых набросков. Толстой во время написания романа «Анна Каренина» занимался педагогикой и задумывался о целесообразности народного образования в существующем его виде, о чем он писал в статье «О народном образовании» (1874). Он спорил с ведущими тогда педагогами о методах обучения народа. Лев Николаевич доказывал, что народ зачастую более здраво поступает, чем некоторые учителя, которые не учитывают особенностей русских детей, а механически переносят на русскую почву немецкие методы обучения. Для писателя встает вопрос, имеет ли вообще право интеллигенция заниматься обучением необразованных слоев населения, если у неё самой нет твердых нравственных и религиозных оснований. Затрагивается также тема земства, управления школами.

На фоне этих проблем роман о неверной жене кажется писателю несерьезным, к тому же в нем не отражаются волнующие автора мысли о народе. В письме Н.Н. Страхову от 24 августа 1873 г. писатель так отзывается о своем новом произведении: «Вы пишете, что ждете от меня теперь чего-нибудь в более строгом стиле – как мои попытки в “Азбуке”; а я, к стыду, должен признаться, что переправляю и отделяваю теперь тот роман, про который

¹⁸³ Гудзий Н.К. История писания и печатания «Анны Карениной» // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1939. Т. 20. С. 577. См. также: Жданов В. А., Зайденшнур Э. Е. История создания романа "Анна Каренина" // Толстой Л. Н. Анна Каренина: Роман в восьми частях / Изд. подгот. В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур. М., 1970.

¹⁸⁴ Гудзий Н. К. Указ соч. Там же.

писал вам, и в самом легком, нестрогом стиле» (62, 45.) Письмо, в котором Толстой сообщал Страхову о начале работы над «Анной Карениной», было написано 11 мая 1873 г., почти через два месяца после начала работы: «Я пишу роман, не имеющий ничего общего с Петром I. Пишу уже больше месяца и начерно кончил. Роман этот – именно роман, первый в моей жизни, очень взял меня за душу, я им увлечен весь и, несмотря на то, философские вопросы нынешнюю весну сильно занимают меня. В письме, которое я не послал вам, я писал об этом романе и о том, как он пришел мне невольно и благодаря божественному Пушкину, которого я случайно взял в руки и с новым восторгом перечел всего» (62, 25).

Как видно, Толстого интересовало не только народное образование, но и сложные философские вопросы, которые затем и отразятся в романе с вводом линии Левина. Константин Левин – это автопсихологический герой, мысли которого отражают мысли самого автора о современности, о народе и жизни вообще. Также в это время усиливается сатирическое отношение Толстого к дворянству как господствующему сословию. Это воплотилось в романе как противопоставление дворянства и крестьянства, города и деревни, ручного труда и физического. Поэтика контраста, проявившаяся в результате сопоставления линий Анны и Левина, усиливается к концу произведения. После смерти главной героини роман продолжается, и основное внимание уделено Левину.

С введением в систему персонажей Левина и Кити совершенно изменились образы Анны и Каренина. Первые наброски изображают Анну некрасивой и легкомысленной, а Каренина – умным, добрым, наивным и даже трагическим героем.

Реакция Толстого на «женский вопрос», выраженная ещё в эпопее «Война и мир», оставалась устойчивой и впоследствии. Об ироническом отношении Льва Николаевича к женскому «вопросу» можно судить по написанному значительно позднее «Послесловию» к рассказу А.П. Чехова «Душечка», помещённому в «Круге чтения». Сам же рассказ он многократно чи-

тал вслух домашним и гостям в 1899 г. «Я думаю, что в рассуждении, не в чувстве автора, когда он писал “Душечку”, носилось неясное представление о новой женщине, об её равноправности с мужчиной, развитой, ученой, самостоятельной, работающей не хуже, если не лучше, мужчины на пользу обществу, о той самой женщине, которая подняла и поддерживает женский вопрос, и он, начав писать “Душечку”, хотел показать, какою не должна быть женщина. Валак общественного мнения пригласил Чехова проклясть слабую, покоряющуюся, преданную мужчине, неразвитую женщину, и Чехов пошел на гору, и были возложены тельцы и овны, но, начав говорить, поэт благословил то, что хотел проклинять» (41, 375).

В «Анне Карениной» Толстой больше всего любил «мысль семейную»¹⁸⁵. Однако через освещение темы семьи писатель выходит на жгучие проблемы современности. «Все важнейшие общественные перемены начинаются или завершаются в семейном кругу, в повседневной жизни. Такова была общая мысль Толстого, как она раскрывается в его романе. Значение социальных перемен измеряется, в конечном счете, степенью их влияния на семейные распорядки века»¹⁸⁶.

Писателя очень волновали перемены в обществе, поэтому, кроме «мысли семейной», в романе отразилась и «мысль народная». В своем современном романе Лев Николаевич хотел найти «общую историческую мысль, которая бы определила эпоху в целом»¹⁸⁷. Впоследствии в письме Г.А. Русанову от 12 марта 1889 г. Толстой так характеризовал «Анну Каренину»: «Иногда хочется все-таки писать и, представьте себе, чаще всего именно роман, широкий, свободный, вроде «Анны Карениной», в который без напряжения входило бы всё, что кажется мне понятным мною с новой, необычной и полезной людям стороны» (64, 235). Шел писатель к новому знанию вместе со своим сомневающимся и ищущим героем, который также мучился поисками смысла жизни, как и автор. Это совпадает с высказанным в дневнике

¹⁸⁵ Толстая С.А. Дневники. М., 1978. С.503. Т.1.

¹⁸⁶ Бабаев Э.Г. Из истории русского романа XIX века (Пушкин, Герцен, Толстой). М., 1984. С. 127.

¹⁸⁷ Там же. С.121.

Толстого мнением о том, каким должен быть художник, чтобы наиболее глубоко действовать на читателя. «Художник для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием. Если он все нашел и все знает и учит, или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках» (54, 74).

Вводя линию Левина, Толстой создал многолинейный роман с двумя центральными персонажами. Причем эти персонажи еще и разнополые, что в литературе является небывалым экспериментом. Однако это не случайно. Толстой поставил эмансипированную женщину на одну линию с мужчиной. И перед ним встал вопрос: как расположить линии относительно друг друга?

Взаиморасположение сюжетных линий для многих писателей является не менее важной проблемой, чем придумывание самого сюжета. Многие современники не поняли композиционного новаторства романа, основанного на параллельном развитии двух сюжетных линий, связанных ассоциативной связью. Рачинский, например, отзывался так о произведении: «Два слова об „Анне Карениной“. Это, бесспорно, лучшее Ваше произведение. Последняя часть произвела впечатление охлаждающее — не потому, чтобы она была слабее других (напротив, она исполнена глубины и тонкости), но по коренному недостатку в построении всего романа. В нем нет архитектуры. В нем развиваются рядом — и развиваются великолепно — две темы, ничем не связанные. Как обрадовался я знакомству Левина с Анною Карениной. Согласитесь, что это один из лучших эпизодов романа. Тут представлялся случай связать все нити рассказа и обеспечить за ним целостный финал. Но Вы не захотели — бог с Вами. “Анна Каренина” все-таки остается лучшим из современных романов, а Вы — первым из современных писателей»¹⁸⁸.

Аналогичную претензию к роману предъявил А. В. Станкевич в статье «Каренина и Левин» («Вестник Европы». 1878. № 4): Толстой «обещал нам в

¹⁸⁸ Цит. по: Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963. С. 299-300.

своем произведении один роман, а дал – два». И далее замечал, что включение Левина в роман Карениной «нарушает единство произведения и цельность производимого им впечатления»¹⁸⁹.

Толстой же гордился в этом романе именно композицией, или «архитектурой», как он называл её. В письме С.А. Рачинскому от 27 января 1878 г. Толстой писал: «Я горжусь, напротив, архитектурой – своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи... Боюсь, что, пробежав роман, вы не заметили его внутреннего содержания... Если вы уже хотите говорить о недостатке связи, то я не могу не сказать – верно, вы её не там ищете, или мы иначе понимаем связь; но то, что я разумею под связью – то самое, что для меня делало это дело значительным, – эта связь там есть» (62, 377).

В ответ С.А. Рачинский 5 февраля 1878 г. писал: «Я не думал отрицать внутренней связи между двумя параллельными рассказами, составляющими Ваш роман. Но более чем связь, это — полное единство, ибо развиваются две стороны одной и той же мысли. Упрек мой относился именно к архитектуре внешней, которой я дорожу по свойственному мне в делах искусства староверству. Я не считаю единство фабулы простою *ficelle* [веревочкой], но могучим средством для воплощения единства мысли. Может быть, весь этот разговор празден. Быть может, в произведении такой силы, как «Анна Каренина», и фабула не делается, а зарождается»¹⁹⁰.

Толстой выбрал один из универсальных принципов построения романа – принцип контраста, который проявляется практически на всех уровнях художественного мира произведения и имеет много оттенков. Принцип контраста в «Анне Карениной» очевиден при рассмотрении многолинейного сюжета. Две главные линии – Анна-Каренин-Вронский, Левин-Кити; третья – Облонский-Долли – выполняет связующую роль. Если в целом говорить о ком-

¹⁸⁹ Там же. С. 414.

¹⁹⁰ Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963. С. 300.

позиции сюжета, то действие развивается от «счастья к несчастью» в линии Анна-Каренин-Вронский и «от несчастья к счастью»¹⁹¹ в линии Левин-Кити. В конце романа автор усилил контраст характеров и судеб двух женщин: когда Анна едет на станцию, она заезжает к Долли и застаёт там Кити, и трем женщинам уже не о чем разговаривать, они совершенно чужды друг другу (в отличие от первых глав романа).

2.2. Композиция повествования и эпизодные циклы

Важнейшая проблема при анализе композиции повествования (наррации) – соотношение «события самого рассказывания» и «событий, о котором рассказано» (говоря словами М. М. Бахтина). Ведь композиция повествования – мощное, хотя и неявное, косвенное, средство воздействия на читателя. В особенности усложняется проблема, если сюжет романа включает в себя несколько сюжетных линий, как в «Анне Карениной». Рассмотрим композицию повествования о сюжете в этом классическом романе, который неизменно привлекал внимание исследователей (в том числе П. Лаббока) не только тем, что в нем сказано, но и тем, как произведение «сделано».

Начнем с антитезы *эпизода (сцены) и сообщения (резюме)*. Благодаря диалогам и монологам персонажей, развернутой детализации изображения сюжетное время в эпизоде приближено к реальному, в сообщении же, отличающемся лаконизмом, время сжимается. Например, в форме эпизода показана вспыхнувшая во Вронском страсть к Анне, которую «видит» Кити, её точка зрения доминирует в эпизоде под условным названием «Бал» (18, 82–90). В начале эпизода повествователь кратко сообщает о том, что Кити танцевала на балу сначала с Вронским, затем её приглашали другие. При этом она ждала, что Вронский пригласит её на мазурку: «ей казалось, что в мазурке всё должно решиться» (ч.1, гл. XXIII). И вдруг Кити видит возбужденное лицо Анны и покорное выражение лица Вронского, танцующего с ней, и по-

¹⁹¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. Поэтика. М., 1957. С.64.

нимает весь ужас своего положения. Весь эпизод передает её чувства и мысли. Поэтому мы можем говорить, что это не драматическое изображение сцены, а изобразительное, то есть *сцена-картина*, (по терминологии Лаббока), где на первом плане не дамы и кавалеры или обстановка бала, а чувства Кити. Время максимально приближено к реальному, оно в эпизоде не прерывается. Детально передаются взгляды двух героинь, их краткие реплики, их мысли, движения и позы. Если наряд Кити описывает повествователь, то портрет Анны дан в восприятии Кити. Эпизод заканчивается сообщением об отъезде Анны.

Еще один пример разной степени детализации одного и того же события. Например, о родах Долли нам сообщается только, что «она родила девочку в конце зимы». Роды же Кити занимают 4 главы романа, начиная с утра, когда у Кити начинаются схватки, и до вечера, когда Левин входит к жене и видит своего ребенка.

«В пять часов скрип отворенной двери разбудил его. Он вскочил и оглянулся. Кити не было на постели подле него. Но за перегородкой был движущийся свет, и он слышал её шаги.

– Что?.. что? – проговорил он спросонья. – Кити!

– Ничего, – сказала она, со свечой в руке выходя из-за перегородки. – Мне нездоровилось, – сказала она, улыбаясь особенно милою и значительною улыбкой.

– Что? началось, началось? – испуганно проговорил он. – Надо послать, – и он торопливо стал одеваться.

– Нет, нет, – сказала она, улыбаясь и удерживая его рукой. – Наверное, ничего. Мне нездоровилось только немного. Но теперь прошло.

И она, подойдя к кровати, потушила свечу, легла и затихла» (19, 284).

Так как это психологический роман, то в нем очень много *сцен-картин*, которые отражают чувства и эмоции героя, а не саму сцену. Таким событием в жизни Левина стали роды жены, которые занимают главы с XIII по XVI. Читатель практически не знает, что ощущает Кити во время родов, о чем она

думает. Зато всегда на первом плане ощущения Левина. Вот что мы читаем, когда у Кити схватки:

«Он уже выходил в гостиную, как вдруг жалостный, тотчас же затихший стон раздался из спальни. Он остановился и долго не мог понять. “Да, это она”, сказал он сам себе и, схватившись за голову, побежал вниз.

– Господи, помилуй! прости, помоги! – твердил он как-то вдруг неожиданно пришедшие на уста ему слова» (там же, 286).

С точки зрения Левина изображается весь день: «Левин в воображении своем приготовился терпеть и держать своё сердце в руках часов пять <...> но проходили ещё минуты часы и ещё часы, и чувства его страдания и ужаса росли и напрягались ещё более» (там же, 289-290).

Роды Анны Карениной повествователь не описывает, зато очень подробно сцена послеродовой горячки Анны, у постели которой происходит примирение Вронского и Каренина.

Непрерывность времени действия в рамках эпизода нередко подчеркнута указанием на суточное время. Так, время, изображаемое в эпизоде «Свидание Анны с сыном» (ч. 5, гл. XXIX-XXX), занимает 30-40 минут¹⁹². Ориентиром служит и обычная продолжительность того или иного занятия – например, в эпизоде «Каренин дает урок сыну» (ч. 5, гл. XXVII)¹⁹³.

В романе Толстого можно выделить два основных типа эпизодов: *эпизод-сцена* (к этому типу относятся изображение бала глазами Кити, свидания Анны с сыном, урока, который дает Каренин Сереже) и *эпизод-интроспекция*. Доминирующая роль в композиции «Анны Карениной» эпизодов-сцен, где преобладает диалог персонажей, многократно отмечалась исследователями. П. Лаббок, сравнивший соотношение «панорамного» и «сценического» способов изображения во многих классических романах XIX –

¹⁹² См. анализ данного эпизода: Чернец Л. В. Эпизод в композиции романа «Анна Каренина» // Толстой сегодня. Материалы толстовских чтений 2012 г. М., 2014. С. 63–75.

¹⁹³ Десятникова А. В. Изображение урока в произведениях Л. Н. Толстого // Русский язык и литература для школьников. М., 2012. № 2. С.23-36.

XX вв., ведущим принципом «Анны Карениной» считает «сцену»: «the whole of the book, very nearly, is scenic»¹⁹⁴.

Такие эпизоды-сцены, как правило, включают высказывания персонажей, однако наряду с диалогом большое место отведено речи повествователя, его комментарию. Повествователь часто вводит *невербальный диалог*, сопутствующий словам собеседников; двойное общение характерно для большинства эпизодов романа. Д. С. Мережковский назвал Толстого «ясновидцем плоти»¹⁹⁵, и это в первую очередь проявляется в *невербальном* общении между персонажами. И зачастую именно оно выполняет смыслообразующую роль в диалоге, а речь героев выступает как фон или зачастую контрастирует с произносимыми словами. Эпизоды, где наравне с вербальным общением автор использует «языки» кинесики и паралингвистики¹⁹⁶, встречаются уже на первых страницах романа. Так, в первой главе романа Облонский и его слуга Матвей ведут двойной диалог: речевой и невербальный.

«— Из присутствия есть бумаги? — спросил Степан Аркадьич, взяв телеграмму и садясь к зеркалу <...> Степан Аркадьич ничего не ответил и только в зеркало взглянул на Матвея; во взгляде, которым они встретились в зеркале, видно было, как они понимают друг друга. Взгляд Степана Аркадьича как будто спрашивал: "Это зачем ты говоришь? разве ты не знаешь?"» (ч. 1, гл. II).

Также в романе Толстого очень много сцен, где наравне с диалогом важное место занимает *внутренний монолог* героя, передающий его мысли и чувства. Яркий пример — эпизод «На катке». Разговор Левина и Кити постоянно прерывается прямой передачей внутреннего монолога Левина.

¹⁹⁴ «В целом в книге преобладает сцена». См.: Lubbock P. The Craft of Fiction. P. 236.

¹⁹⁵ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М., 2000. С. 443.

¹⁹⁶ См.: Рубичева Ю. А. Невербальный диалог в романах «Госпожа Бовари» Г. Флобера и «Анна Каренина» Л. Н. Толстого // Сравнительное и общее литературоведение. Сб. ст. молодых ученых. М., 2008. Вып. 2. С. 21–27.

« – Вы всё, кажется, делаете со страстью, – сказала она, улыбаясь. – Мне так хочется посмотреть, как вы катаетесь. Надевайте же коньки, и давайте кататься вместе.

"Кататься вместе! Неужели это возможно?" – думал Левин, глядя на неё <...> Да, – думал он, – вот это жизнь, вот это счастье! Вместе, сказала она, давайте кататься вместе. Сказать ей теперь? Но ведь я оттого и боюсь сказать, что теперь я счастлив, счастлив хоть надеждой... А тогда? Но надо же! надо, надо! Прочь слабость!» (ч. 1, гл. IX).

«Анна Каренина» – *социально-психологический* роман, поэтому наряду с внешним сюжетом большое внимание автор уделяет внутренним изменениям героев. Наряду с диалогами-сценами в романе очень важное место занимают *эпизоды-интроспекции* (термин условный). В таких эпизодах нет диалога, так как присутствует только один персонаж, который размышляет наедине, про себя, что передано в виде либо внутреннего монолога, либо косвенной речи, либо несобственно-прямой речи. Речь повествователя дополняет мысли героя, определяет чувства персонажа. Если в изображении сюжетной линии Облонский-Долли встречается только два таких эпизода: это монолог-воспоминание Облонского утром после ссоры с женой (ч.1, гл. I–II) и развернутый монолог-воспоминание Долли, когда она едет в Воздвиженское (ч.6, гл. XVI), то все значительные ментальные события в жизни главных героев даны крупным планом.

Через внутренний монолог очень часто переданы мысли и чувства Левина и Анны. Например, эпизод, когда Левин возвращается домой после неудачного сватовства, построен в основном как внутренняя речь героя (ч. 1, гл. XXVI–XXVII). Количество монологов, передающих внутренний мир Анны, возрастает к концу романа. Её последний путь навстречу своей гибели, на станцию Обираловку (ч. 7, гл. XXX–XXI), дан как почти сплошная интроспекция, Анна маниакально сосредоточена на одной мысли.

Подробнее остановимся на анализе эпизодов-интроспекций в «Анне Карениной». Выделенные Ж. Женеттом и другими аналитиками повествова-

тельной прозы композиционные элементы в той или иной форме использовались издавна, однако в XIX-XX вв. границы между ними становятся весьма зыбкими, они как бы «перетекают» друг в друга, образуя сложное единство. Понятие «событие» как важнейшая категория сюжета углубляется, поскольку под ним стали понимать не только внешнее, но и внутреннее, ментальное действие; в эпоху реализма «понятие о событии приобретало образцовое осуществление в “воскресении” Раскольникова, во внезапном познании Левиным или Безуховым смысла жизни, в конечном осознании братьями Карамазовыми собственной виновности»¹⁹⁷. Психологическая проза сильно потеснила, начиная со второй половины XVIII в., насыщенные внешней событийностью авантюрные эпические жанры. Постепенно нарастала потребность в разработке инструментария, адекватного сложной и прихотливой структуре повествования.

Развитие «прямой» формы психологизма в литературе последних столетий позволяет выделить тип эпизода, где доминирует *ментальное событие*, где на первом плане – изображение самого процесса размышлений и переживаний героя. Под «прямой» формой психологизма имеется в виду «непосредственное воссоздание процессов внутренней жизни человека»¹⁹⁸. Именно эта форма – отличительный признак психологической прозы, в отличие от используемых еще в фольклоре других форм: «косвенной» («изображение внешних симптомов психологического состояния») и «суммарно-обозначающей» (т.е. краткого указания на то или иное чувство: он испугался, обиделся и т.п.)¹⁹⁹.

При построении типологии эпизодов, на наш взгляд, резонно выделить такие разновидности эпизодов, как «сцена» (преобладает диалог) и «интроспекция», где на первом плане – «сам психический процесс, его формы, его

¹⁹⁷ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С.16.

¹⁹⁸ Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Флинта, 1988. С. 14.

¹⁹⁹ Там же. С. 14-15.

законы, диалектика души, если выразиться определительным термином»²⁰⁰. В обоих случаях зна́ком принадлежности к эпическому роду литературы остается речь нарратора (повествователя), окаймляющая другие «голоса», взаимодействующая с ними. Из двух выделенных типов эпизода полнее освещен в литературоведении эпизод-сцена. Между тем не меньшего внимания, в особенности применительно к психологической прозе, заслуживает другой тип, названный нами эпизодом-интроспекцией (от лат. *introspectare* – смотреть внутрь).

В таком эпизоде время и пространство ментального события обозначено конкретно, как и в сцене, но при этом часто указывается, что подобные мысли и раньше волновали героя, что они составляют привычный в течение продолжительного времени комплекс его переживаний. Иначе говоря, интроспекция частично сходна с итеративом. Например: «...все прежде задержанные мысли вдруг столпились в её [Долли] голове, и она передумала всю свою жизнь, как никогда прежде и с самых разных сторон» (условное название эпизода-интроспекции – «Размышления Долли на пути в Воздвиженское») (19, 180); «...она [Анна] опять с наслаждением стала думать о том, как он будет мучиться, раскаиваться и любить ее память, когда уже будет поздно» («Ночь Анны после первого дня в ссоре с Вронским») (там же, 331).

Все же время и место раздумий и переживаний героя каждый раз мотивированы сюжетно: так, долгая дорога («четырёхчасовой переезд») в Воздвиженское к Анне и Вронскому располагают Долли к сопоставлению женских судеб (своей и Анны); мысль о мести Вронскому вынашивается в душе Анны в ситуации учащающихся и почти беспричинных ссор с ним.

В отличие от сценического эпизода, в интроспекции нет диалога между персонажами либо он играет незначительную роль, являясь толчком для размышлений героя. Основное место занимает воссоздание мыслей и чувств

²⁰⁰ Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы. Сочинение графа Л. Н. Толстого // Чернышевский Н. Г. Литературная критика. В 2 т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 2. С. 34.

персонажа, выраженное либо от третьего лица, либо с помощью внутреннего монолога (взятого в кавычки), либо в форме несобственно-прямой речи.

В «Анне Карениной» нет персонажа, мировоззрение которого полностью было бы созвучно авторскому. Даже Левин (Лёвин), казалось бы, герой автопсихологический, не является рупором идей автора: ведь герой проходит в романе тот путь, который для автора уже в прошлом. Характерна частая ирония повествователя при изображении Левина. Вспомним, например, эпизоды, где он ревнует Кити к Васеньке Весловскому. Для персонажа – это почти трагедия, для повествователя – повод с высоты своего опыта показать обыденность семейных конфликтов и склонность Левина драматизировать жизнь. В глазах окружающих его поведение комично.

На различие «идеологических» (по Б. А. Успенскому) точек зрения персонажа и нарратора указывает и его прямой комментарий к действиям, мыслям, чувствам героев. Особенно это ощутимо в эпизодах-интроспекциях, где очевидна руководящая роль повествователя, который сначала своими словами характеризует внутренний мир героя, а затем показывает его в развитии. Например, эпизод, где Левин, вернувшись в деревню, обдумывает свою прошлую и будущую жизнь (условное название эпизода: «Левин в Покровском после неудачного сватовства») (18, 101-103).

Эпизод начинается со слов нарратора о взгляде Левина на женитьбу вообще: «Любовь к женщине он не только не мог себе представить без брака, но он прежде всего представлял себе семью, а потом уже ту женщину, которая даст ему семью. Его понятия о женитьбе поэтому не были похожи на понятия большинства его знакомых, для которых женитьба была одним из многих общежитейских дел; для Левина это было главным делом жизни, от которого зависело все её счастье. И теперь от этого нужно было отказаться!» (там же, 101). Однако размышления героя постоянно сопровождаются намеками на то, что отказаться от своей мечты Левин не сможет.

Чтобы ярче показать внутреннюю раздвоенность Левина, нарратор использует прием сопоставления двух направлений мысли, обнажающий ис-

тинные стремления героя. Левин, читая книгу Тиндаля о теплоте, замечает: «Ну хорошо, электричество и теплота одно и то же; но возможно ли в уравнении для решения вопроса поставить одну величину вместо другой? Нет» (там же, 102). В контексте его размышлений о женитьбе это значит: место Кити никто не может занять. Затем герой переходит от философских рассуждений к внезапной радостной мысли о семье. Это показывает, что Левин не сможет жить прежней, холостой жизнью: «Отлично! Выйти с женой и гостями встречать стадо... Жена скажет: мы с Костей, как ребенка, выхаживали эту телку» (там же).

В этом эпизоде-интроспекции автор вводит одну из главных оппозиций, которая присутствует во всех сюжетных линиях романа – «новое/старое». К «старому» относятся и прошлое героя, и традиция, которой он следует, и религия. Однако опора на эти ценности не успокаивает героя, его тревожит и манит «новое» – современная философия, складывающиеся новые отношения между крестьянином и дворянином, новые орудия труда, возможный новый уклад жизни героя (трудовая жизнь с женой-крестьянкой). Эти разные системы ценностей вступают в борьбу в душе главного героя на протяжении всего романа. И в эпизодах-интроспекциях, посвященных Левину, «старая» система ценностей обычно побеждает над «новой».

Для примера возьмем эпизод, где героя охватывает «тяжелое чувство тоски за свое одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность» к миру крестьян (условное название эпизода «Левин на распутье») (там же, 290-293). Он хочет сменить «ту столь тягостную, праздную, искусственную и личную жизнь, которою он жил, на эту трудовую, чистую и общую прелестную жизнь» (там же, 290-291). В ходе размышлений о том, «как сделать этот переход от старой жизни к новой», он называет «вздором» «прежние мечты семейной жизни», начинает думать о женитьбе на крестьянке. Однако параллельно с этими рассуждениями герой, встречающий утро в поле, засматривается на небо, где видит «странную, точно перламутровую раковину из белых барашков-облачков», неожиданно появившуюся. Пейзаж

символизирует «полную победу света над тьмой» (там же, 292); так подготавливается повествователем неожиданная встреча героя с Кити, едущей в карете к сестре. «И всё то, что волновало Левина в эту бессонную ночь, все те решения, которые были взяты им, всё вдруг исчезло. Он с отвращением вспомнил свои мечты женитьбы на крестьянке» (там же).

Здесь очевидна победа «старого» над темной новизной будущего. Такой же перелом в душе героя происходит и в конце романа, где Левин окончательно приходит к религиозному мировосприятию. Эпизоды-интроспекции спаивают воедино новое и старое, рассудочное и интуитивное.

Таким образом, роман строится не только как чередование сообщений и эпизодов (независимо от их типа), но и как смена эпизодов-сцен с эпизодами-интроспекциями.

Основные эпизоды-интроспекции изображают переходные, исполненные рефлексии моменты в судьбах главных героев – Левина и Анны. Первый такой эпизод в повествовании об Анне изображает её возвращение из Москвы в Петербург (условное название эпизода – «Анна в вагоне») (там же, 106-108).

Размышления и мечтания главной героини романа также сопровождаются чтением, как и в эпизоде с Левиным, вернувшимся домой после неудачного сватовства, только она читает английский роман. В эпизод введены символические детали, которые будут в разных вариациях повторяться на протяжении романа, образуя так называемые «свободные» мотивы, то есть такие, которые не имеют непосредственного сюжетного значения, их можно опустить при пересказе событий²⁰¹. Сновидения Анны предвещают тревожные перемены в её жизни, они соответствуют её неясным предчувствиям, здесь совсем другая символика, чем в описании бессонной ночи Левина («Левин на распутье»). «На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее, или

²⁰¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. С. 121.

чужая? Что там, на ручке, шуба ли это, или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?» (18, 107).

Внутренняя борьба в душе Анны, вступающей в новую полосу жизни, окрашена в тона безвыходности, тревожной символики (мужичок, работающий над железом, тень и др.), предзнаменования смерти. В начале названного эпизода Анна хочет, чтобы жизнь текла по-старому: «Слава богу, завтра увижу Сережу и Алексея Александровича, и пойдет моя жизнь, хорошая и привычная, по-старому» (там же, 106). Однако глубоко в душе она желает не «старого», а «нового», что доказывает чтение романа: «Анна Аркадьевна читала и понимала, но ей неприятно было читать, то есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить» (там же).

Тема «нового» на протяжении всего романа будет многократно наполняться новым содержанием, фазы отношений Анны и Вронского отражают развитие сюжета, и внешним препятствиям сопутствуют изменения отношений между Анной и Вронским. Так, Анна отмечает незадолго до своей гибели холодность и даже враждебность Вронского к ней: «Но что-то новое теперь разделяет нас» (19, 281).

На протяжении всего романа во внутреннем мире Анны будут нарастать пересекающиеся символы смерти и раздвоения, одним из которых является многозначный мотив тени. Как комментирует этот мотив В. В. Савельева, «он символизирует теневой сюжет её [Анны] жизни, который она не может и не хочет удержать в тайне. Тень – это юнгианский архетип её второго я. Тень – это воплощение ужаса смерти, это вестник из мира теней, то есть того, что находится по ту сторону жизни. Мотив тени в соотнесенности с мотивами темноты, черноты, мрака, холода противопоставлен в романе мотивам света, огня, тепла»²⁰².

Своей кульминации названные мотивы смерти, двойничества, безумия достигают в последних главах перед самоубийством главной героини романа,

²⁰² Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропозитика русских писателей. Алматы: Жазуши, 2013. С. 178.

где её внутренний мир передан в основном как интроспекция (19, 318-349); здесь можно говорить о цикле интроспекций, перетекающих друг в друга.

Незначительные диалогические реплики, вставленные в эпизод, являются фоном для развития переживаний героини. Эпизоду, открывающему цикл интроспекций, предшествует «итератив», в котором обозначен уже устойчивый конфликт между Анной и Вронским: «Раздражение, разделявшее их, не имело никакой внешней причины, и все попытки объяснения не только не устраняли, но увеличивали его» (там же, 318). В сознании Анны постоянно присутствует прошлое, будущего уже она не видит ни в своих отношениях к Вронскому, ни в отношениях с мужем и сыном. Сама героиня сначала смутно, потом всё яснее осознает глубинную основу конфликта, невозможность разомкнуть «круг», в котором оказалась. «И, увидав, что, желая успокоить себя, она совершила опять столько раз уже пройденный ею круг и вернулась к прежнему раздражению, она ужаснулась на самое себя» (там же, 320).

Сюжетное время в этом цикле интроспекций останавливается. Анна хочет переехать в Воздвиженское, о котором она думает «как об обетованной земле» (там же, 326). Также она ждет положительного решения от мужа о разводе. Однако ни тому, ни другому не суждено произойти. Деревня в данном случае является символом спокойной семейной жизни, где нет места ревности. Длительные интроспекции, в которых передана точка зрения героини, перемежаются с короткими сценами, только подливающими масла в огонь, бушующий в душе Анны: она ревнует Вронского. Так подготавливается страшная развязка.

Мотив ревности, сопутствующий мотиву любви, развивается во всех сюжетных линиях романа. Так, в начале произведения ревность сжигает душу Долли, которой изменил муж. Далее ревность мучает Левина, следящего за беседой Весловского с Кити. Это же чувство настигает и Кити, приревновавшей мужа к Анне. Однако все эти переживания не исчерпывают внутреннего мира героев, а в случае с Левиным даже комичны. Только ревность Ан-

ны к Вронскому – трагическое, безрассудное, безумное стремление удержать любовь. Именно этот мотив преобладает в интроспекциях седьмой части романа.

Роль нарратора в передаче внутренней борьбы Анны сведена к минимуму. Он практически не комментирует её мысли и чувства. Так намечается переход писателя к форме «прямого» психологизма, которую позднее американский психолог У. Джеймс назовет «потокосом сознания»²⁰³. «Прямому» психологизму Толстого соответствуют и новаторские приемы его «косвенного» психологизма, в частности, неоднократно проводимые параллели между состоянием внутреннего мира героя и динамикой портрета, символикой пейзажа, вещей и пр. Толстой «с неподражаемым искусством пользуется... обратной связью внешнего и внутреннего», ему свойственно, по Д. С. Мережковскому, «ясновидение плоти»²⁰⁴.

Есть особый вид интроспекции – сновидения. По сути, все пограничные состояния персонажей можно отнести к интроспекциям. В «Анне Карениной» сны играют немалую роль в психологической характеристике персонажа, предсказывают развязку романа, также косвенно отражают авторскую точку зрения. В романе сны видят Облонский, Анна, Вронский. Характерно, что в линии Левин-Кити нет снов. Видимо, потому что герои живут в одной реальности, их сознания не противопоставлены их подсознанию, которое отражается в сновидении.

Измена Облонского приносит ему только приятные воспоминания, что и отражается в его сне, характеризующем его. В. Набоков следующим образом комментирует единственный сон Обломова: «Самое любопытное заключается в том, что автор искусно изображает легкомысленную и незатейливую, распутную, эпикурейскую природу Стивы через призму его сна»²⁰⁵.

По контрасту с этим сном в романе большую роль играют парные сны Анны и Вронского. Измена для Анны – это не развлечение, это неотвратимая

²⁰³ Джеймс У. Психология. М., 1991. С. 131.

²⁰⁴ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 74-75.

²⁰⁵ Набоков В.В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. М., 1996. С. 234.

страшная судьба, которая приводит её к гибели. Поэтому сны Анны связаны с мотивами двойничества, тени, или смерти, ужаса и страха. Эпизод-интроспекция, изображающий переходное состояние от сна к яви изображен в первой части романа, когда Анна возвращается из Москвы в Петербург. «На неё беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле неё или чужая? “Что там, на ручке, шуба ли это или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?” Ей страшно было отдаваться этому забытию» (18, 107-108). Символично, что мотив двойничества, появляющийся во сне, совпадает с переходным положением в пространстве: Анна находится между двумя городами, которые разделили её жизнь на прошлую и будущую.

Первый сон-кошмар героини передан в виде итератива: она часто видела один и тот же сон. «Одно сновиденье почти каждую ночь посещало её. Ей снилось, что оба вместе были её мужья, что оба расточали ей свои ласки... это сновидение, как кошмар, давило её, и она просыпалась с ужасом» (там же, 159). Мотив раздвоения, появляющийся во сне, является пророческим в сюжетном плане и оживает в сцене примирения «двух мужей» у постели умирающей Анны.

Анна и Вронский видят один и тот же сон. Сон Вронского передан интроспективно как мгновенное пробуждение и припоминание. «Что такое страшное я видел во сне? Да, да. Мужик-обкладчик, кажется, маленький, грязный, со взъерошенной бородкой, что-то делал нагнувшись и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова» (18, 375).

«Второй сон Анны содержит сон во сне – пердсказание камердинера Корнея о том, что она умрет родами. Но это предсказание не осуществилось. Анна проходит через смерть-инициацию. Рождение дочери (здоровенькая девочка), получившей имя Анны, знаменует новый этап раздвоения. Роды и болезнь Анны, во время которой она оказывается на границе между жизнью и смертью, архетипически связаны с ситуацией инициации: одна Анна умирает, а другая рождается. И эта другая полна жажды жизни и наслаждения.

Дочь, получающая имя Анна, – это тоже реализация архетипа двойничества»²⁰⁶. Второй сон Анны включен в сцену с Вронским, он не является полноценной интроспекцией.

Оба сна связывает образ мужика и аура страха и ужаса. «Мужик – персонафицированный символ ужаса и ужас сообщается даже мужественному Вронскому»²⁰⁷.

Таким образом, онейрические мотивы усиливают ассоциативные связи в романе между линиями. Вспомним образ мужика, связанный с линией Левина. Через разговор с крестьянином главный герой приходит к свету и истине, а крестьянин в линии Анны ведет её к смерти.

В целом эпизоды-интроспекции занимают значительное место в повествовательной структуре романа «Анна Каренина». Они, в совокупности с «эпизодами-сценами», составляют крупный план изображения, и эти замедления темпа, контрастирующие с резюме (краткими сообщениями), ускоряющими повествование, неизменно вызывают сопереживание и восторг читателя. Анализ разных видов эпизодов выявляет не только точность толстовского психического анализа, но и внутренние связи между внешним действием и внутренним. Это отметил уже современный Толстому критик К.Н. Леонтьев: «психологический разбор точнее, вернее, реальнее, почти научнее», и при этом все места, где изображена «диалектика души», «органически связаны с ходом дела»²⁰⁸.

В сюжете романа, как отмечено выше, выделены две главные линии, (линия Облонский – Долли выполняет связующую роль). Перед автором встает вопрос: как расположить рассказ о них в тексте?

²⁰⁶ Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропoeтика русских писателей. Алматы: Жазуши, 2013. С. 176.

²⁰⁷ Там же. С. 182.

²⁰⁸ Леонтьев К.Н. О романах Л.Н. Толстого. М., 1911. С.11.

В «Анне Карениной» параллельно развиваются две стороны одной и той же мысли – *семейной*. Одну сторону представляет Анна и её отношения с Вронским и Карениным, другую сторону представляет Левин и Кити. Интересно, что Толстой выбрал разнополюх главных героев, что явление редкое в литературе. Почему же он не использовал мотив встреч главных героев, а ограничился лишь одной сценой встречи Левина и Анны в конце романа? Как считает Е.Н. Строганова, «таким образом писатель последовательно реализует свою художественную установку: между двумя центральными героями отсутствует внешняя связь, что усиливает момент их внутренней соотнесённости»²⁰⁹. Именно на внутренней связи и строит свой многолинейный роман Толстой. Каким образом он воплощает эту задачу, покажет анализ композиции сюжета.

При анализе чередования рассказов о двух линиях уместно использовать понятие *цикл*, в который входят вышеназванные композиционные единицы (т. е. эпизоды, сообщения, а также описания, в том числе описания многократных действий). Предположим, Толстой разбил бы рассказ «Три смерти» (1859) на три самостоятельные части, не связав их «веревочкой» (по выражению Рачинского), т. е. были бы отдельные рассказы о смерти барыни, мужика и «дерева». Очевидно, это был бы цикл, части которого объединены общей мыслью. В многолинейном романе тоже можно выделять циклы.

В «Анне Карениной», где одним из вариантов заглавий было заглавие «Два брака»²¹⁰, поэтика контраста подчеркнута композиционно – *сменой эпизодных циклов*, посвященных сюжетным линиям Анна – Вронский – Каренин, Левин – Кити соответственно. Автор подробно изображает периоды жизни своих героев, не спеша расстаться с ними, вовлекая читателей во все подробности их мыслей, чувств, занятий, используя все композиционно-речевые формы, чередуя, в частности, «сцены» и «сообщения» («резюме»).

²⁰⁹ Строганова Е.Н. Об архитектонике романа «Анна Каренина» // Искусство поэтики – искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко. Сб. науч. тр. Тверь. 2007. С. 275.

²¹⁰ См.: Гусев Н.Н. Указ. соч. С. 295.

В.В. Набоков в своей лекции об «Анне Карениной» отметил: Толстой – «единственный мне известный писатель, чьи часы не отстают и не обгоняют бесчисленные часы его читателей. <...> В романах Толстого читателей пленяет его чувство времени, удивительно созвучное нашему восприятию. Свойство не столько похвальное, сколько природное, присущее толстовскому гению. Именно это уникальное равновесие времени и вызывает у чуткого читателя то ощущение реальности, которое он склонен приписывать остроте толстовского зрения. Проза Толстого течет в такт нашему пульсу, его герои движутся в том же темпе, что прохожие под нашими окнами, пока мы сидим над книгой»²¹¹.

В значительной степени этому соответствию темпа повествования восприятию читателя, этому «вживанию» читателя в романное бытие героев способствует, по-видимому, принцип циклизации эпизодов. Целью нашей работы и является выделение основных эпизодных циклов, анализ их соотношения, поэтика контраста, проявляющаяся в самой композиции, в особенности – на границах циклов. Контактное расположение тематически объединенных эпизодов – результат авторского замысла, поэтому, несмотря на отсутствие авторского заголовка, такие циклы можно отнести к **авторским**²¹².

Сочетание сюжетных линий с разными персонажами в романе открывает широкие возможности для выбора принципа чередования. Толстой последовательно рассказывает об этапах жизни своих героев, чередуя рассказ о бурном развитии страсти Анны и Вронского (от встречи героев до сцены «падения») с печальным периодом жизни Кити (от встречи с Левиным в Зоологическом саду до ее отъезда на воды). Как правило, рассказ о том или ином этапе жизни героев не прерывается (за исключением «увертюры» – первой части романа, где Толстой вводит много лиц). Непрерывный рассказ о таких этапах в развитии отношений между героями и составляет цикл (от греч.:

²¹¹ Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С.225.

²¹² Известно, что «в наборной рукописи романа «Анна Каренина» Л.Н. Толстого первые главы первой части имели заглавия: «Семейная ссора», «Два приятеля», «Предложение», «Встреча на железной дороге», «Примирительница», «Бал», «Деревня», «Ночь в вагоне». Но в окончательном тексте все заглавия были отброшены» (Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963. С. 295).

kyklos – круг, колесо). Слово «круг» (т. е. тот же цикл) употреблял сам Толстой применительно к архитектонике романа: «Я не могу иначе нарисовать круга, как сведя его и потом поправляя неправильности при начале» (62, 67).

Признаки цикла следующие: развитие и исчерпанность одной темы в пределах цикла, поэтому его можно озаглавить, сохраняющийся состав главных участников, хотя время и место действия могут прерываться. Например, цикл под условным названием «Скачки» (ч. 2, гл. XVIII-XXIX) занимает 12 глав, действие происходит в разных местах (чухонская деревня, Петергоф, ипподром), главные участники – Анна, Вронский, Каренин. Тема цикла развивается от завязки к развязке (в финале Анна признается мужу в измене). Вводит в цикл обычно сообщение или описание (речь ведет повествователь), а завершает его чаще всего сообщение. По нашим подсчетам, в романе можно выделить 28 циклов²¹³.

Темп повествования в циклах постоянно меняется за счет чередования прежде всего эпизодов и сообщений, значение и объем которых различны. В первой части романа автор использует сообщения, которые вводят предысторию героя. Как правило, сначала новый персонаж появляется в эпизоде, а затем дается его предыстория. При этом предыстория маркирует переход к новой сюжетной линии и, следовательно, к новому циклу. Так, Левин сначала появляется в «присутствии» у Облонского (ч. 1, гл. V), где они беседуют, что передано в виде эпизода, а затем целая глава посвящена рассказу об отношениях Левина с семьей Щербацких (ч. 1, гл. VI). Аналогично представлен Вронский: сначала он появляется на вечере у Щербацких (ч. 1, гл. XIV– XV), а затем новый цикл начинается со слов повествователя, сообщающего читателю предысторию героя (ч. 1, гл. XVI). Эти сообщения занимают по одной главе. Предыстория Каренина появится только в середине романа, там же кратко будет сказано о том, как поженились Каренин и Анна (ч. 5, гл. XXV). Отдельной же предыстории Анны в романе нет.

²¹³ См. Приложение.

Зачастую маркируют переход от одного цикла к другому и выполняют связующую роль между эпизодами сообщения, которые информируют читателя об *однократных* событиях романа. Так, цикл эпизодов «Консилиум в доме Щербацких» заканчивается сообщением: «Кити настояла на своем и переехала к сестре и всю скарлатину, которая действительно пришла, ухаживала за детьми. Обе сестры благополучно выходили всех шестерых детей, но здоровье Кити не поправилось и великим постом Щербацкие уехали за границу» (ч. 2, гл. III). Далее следует новый цикл, посвященный Анне.

В структуре цикла есть также *описания* интерьера, портрета или пейзажа, однако текстуально они занимают в романе незначительное место. Часто повествователь указывает на характерные детали, которые переходят в лейтмотивы либо в пределах цикла, либо повторяются на протяжении всего романа. Так, «заплатанная кофточка» Долли – лейтмотив в цикле «Воздвиженское» (ч. 6, гл. XVI–XXIV), а её бледное, худое лицо – портретная деталь, повторяющаяся на протяжении всего романа. К описаниям относятся также повторяющиеся, не отнесенные к конкретному времени действия героев, установившиеся отношения между персонажами (*итеративы, по терминологии Ж. Женетта*), их точное время не указывается. Они, как правило, следуют после «структурного» эпизода, который меняет отношения между персонажами и продвигает сюжет. Подобные *описания* есть в каждой из линий, однако в линии Анна – Вронский – Каренин их более всего: повествователь описывает их установившиеся на определенный период новые отношения, при этом сюжет пока стоит на месте. Например: «С этого вечера началась новая жизнь для Алексея Александровича и для его жены. Ничего особенного не случилось. Анна, как всегда, ездила в свет, особенно часто бывала у княгини Бетси и встречалась везде с Вронским. Алексей Александрович видел это, но ничего не мог сделать. На все попытки его вызвать ее на объяснение она противопоставляла ему непроницаемую стену какого-то веселого недоумения. Снаружи было то же, но внутренние отношения их совершенно изменились» (ч. 2, гл. X). Следующий пример: отношения Каренина и Анны после измены

представлены как череда одних и тех же действий: «Каренины, муж и жена, продолжали жить в одном доме, встречались каждый день, но были совершенно чужды друг другу. Алексей Александрович за правило поставил каждый день видеть жену, для того чтобы прислуга не имела права делать предположения, но избегал обедов дома. Вронский никогда не бывал в доме Алексея Александровича, но Анна видела его вне дома, и муж знал это» (ч. 4, гл. I).

Ведущий принцип чередования циклов – принцип *контраста*. Циклы противоположны по эмоциональной доминанте, по напряженности ситуации, различному её изображению. Как пишет Г. Н. Ищук, «автор исподволь усиливает накал переживаний и чувств героев. Описания и художественные детали насыщаются реалистической символикой, трагедийностью. Однако после них наступает спад, и читательское напряжение <...> снимается»; «так расслабляются и сжимаются «мускулы» сюжета, а значит и интенсивность читательских впечатлений»²¹⁴. Например, цикл «Мечты Анны о разводе» (ч. 4, гл. I-V), где подчеркнута безвыходность ее положения, сменяется циклом «Обед у Облонских» (ч. 4, гл. VI-XVI), включающим эпизод счастливого объяснения Левина и Кити. Затем следует полный драматизма цикл «Роды Анны» (ч. 4, гл. XVII-XXIII). Более того, контраст можно проследить в развитии самих сюжетных линий Анна – Вронский и Левин – Кити. В начале романа читатель наблюдает за вспыхнувшей страстью Анны и Вронского и за неудачным сватовством Левина. Затем ситуация меняется на противоположную. Когда происходит обручение взволнованных и счастливых Левина и Кити, Вронский скучает с Анной в Италии: «Вронский никак не ожидал, что он так обрадуется Голенищеву, но, вероятно, он сам не знал, как ему было скучно» (ч. 5, гл. VII). По принципу контраста в обеих сюжетных линиях развивается внешний и внутренний сюжет. Внешний сюжет в линии Левин – Кити – это брак, в линии Анна – Вронский – Каренин – развод. Внутренний

²¹⁴ Ищук Г. Н. Лев Толстой. Диалог с читателем. М., 1984. С. 128.

сюжет – поиск смысла жизни Левиным и желание Анны сохранить любовь Вронского. Левин заключает брак с любимой женщиной и находит религиозное разрешение для своего внутреннего конфликта. Анна же не получает развод с мужем и приходит к выводу, что счастье невозможно, что связывает людей лишь «борьба за существование и ненависть» (ч. 7, гл. XXX).

Ценный опыт анализа развития в двух линиях «Анны Карениной» «двух сторон одной и той же мысли» предложен Э. Г. Бабаевым²¹⁵. Исследователь разбивает каждую часть романа на циклы (не объясняя, к сожалению, почему он применяет этот термин) и дает ей общее метафорическое название, используя лексику романа. Оно и определяет внутреннюю связь между сюжетными линиями. Так, первую часть он разбивает на 6 циклов и дает ей общее название – «Путаница». Во второй части («Пучина») – 7 циклов. Третья часть («Паутина лжи») состоит из 3 циклов. Из 3-х циклов состоит и четвертая часть «Примирение или таинственное общение». Выделить общую идею каждой части помогают повторы слов в циклах, входящих в разные сюжетные линии. Например, о «пучине» думает Каренин (ч. 2, гл. VIII–IX), веяние «стихийной силы природы» чувствует Левин (ч. 2, гл. XII–XVII), «стихийная сила» вышибает Вронского из седла (ч. 2, гл. XVIII–XXV), ближе всех к «пучине» Анна, которая разрывает отношения с мужем (ч. 2, гл. XXVI–XXIX). Бабаев также рассматривает роман как систему концентрических кругов, из которых самый большой – круг Левина, в него входит круг Анны. Он меньше по объему, ведь о Левине – последнее слово романа.

Внутренняя связь между циклами и между эпизодами прослеживается также при анализе внешней композиции произведения: роман разделен на части и главы. Главы в свою очередь объединяются в циклы, но только в сознании читателя: графически переход от одного цикла к другому отмечен далеко не всегда. Более того, эпизоды зачастую не совпадают с членением на главы, которые могут включать в себя несколько эпизодов; с другой стороны,

²¹⁵ См.: Бабаев Э. Г. Из истории русского романа XIX века (Пушкин, Герцен, Толстой). М., 1984.

эпизод может быть растянут на несколько глав, чаще всего на две – три. Так, глава XXIV включает в себя три эпизода: окончание ночного разговора Долли и Анны, краткий диалог в две реплики между Анной и Вронским, и обсуждение Вронского кучером и конторщиком (шесть реплик).

Мостом между циклами может служить упоминание о герое, не участвующем в них, но живущем в воспоминаниях «сценических» персонажей (подобно тому как в седьмой главе «Евгения Онегина» незримо присутствует главный герой). Например, цикл «Консилиум в доме Щербацких» (ч. 2, гл. I–III) посвящен Кити, однако в её сознании незримо присутствует Вронский. В следующем цикле «Сближение Анны и Вронского» (ч. 2, гл. IV–XI) в их диалоге упоминается Кити.

Таким образом, Толстой, создавая роман, пытался свести к минимуму выражение прямой авторской точки зрения. Однако авторская оценка проявилась в романе, и среди способов её выражения велика роль продуманной композиции повествования, которая отражает внутреннюю связь между частями и циклами романа.

Время и пространство как координаты эпизодных циклов

Помимо единой темы, одного или нескольких главных участников, выделять циклы эпизодов помогает **смена времени и места действия**.

Для Толстого было важно распределение времени в романе. Об этом он писал М.Н. Каткову в середине февраля 1875 г.: «2-я часть есть одна из 6-ти частей. Мне нужно это деление по прошедшему промежутку времени и внутреннему делению» (62, 139).

Каждый цикл имеет свое распределение времени, что отличает его от других циклов. Например, во второй части выделяются пять циклов («Врачебный консилиум по поводу болезни Кити и решение ехать за границу» (гл. I–III), «Сближение Анны и Вронского» (гл. IV–XI), «Хозяйственные занятия Левина в деревне и приезд к нему Облонского» (гл. XII–XVII), «Скачки», за-

канчивающиеся признанием Анны мужу в измене (гл. XVIII – XXIX), и, наконец, «Кити на водах» (гл. XXX-XXXV).

Консилиум длится **один день**, и ему посвящен эпизод, завершающийся решением ехать на воды. Занятия Кити до отъезда за границу повествователь передает в форме сообщения. «Кити настояла на своем и переехала к сестре и всю скарлатину, которая действительно пришла, ухаживала за детьми. Обе сестры благополучно выходили всех шестерых детей, но здоровье Кити не поправилось и великим постом Щербацкие уехали за границу» (18, 133).

Также в течение **одного вечера** Вронский рассказывает Бетси Тверской в театре скандальную историю с офицерами, во Французском театре встречается с полковым командиром по поводу той же истории, затем приезжает на вечер к Бетси, где в разговоре с Анной впервые осознает, что она его любит. День заканчивается в доме Карениных: переданы внутренний монолог Алексея Александровича по поводу неприличного (как сочли в свете) поведения Анны и его диалог с ней, поздно вернувшейся домой. В этом цикле место действия эпизодов меняется трижды, и заняты в нем три главных персонажа: Вронский, Анна и Каренин. Затем одну главу занимает итеративное повествование, описывающее изменившиеся отношения между супругами. Развязкой этого цикла является сцена сближения Анны и Вронского, что происходит почти через год. Больше в романе такого большого перерыва во времени в пределах одного цикла не будет.

Следующий цикл описывает **один день** Левина в деревне, весной. Утром он обходит свое хозяйство, уверенный в том, что будет жить в одиночестве. Обедает он с приехавшим Облонским, которому не может осмелиться задать вопрос о Кити. Во время тяги, под вечерним звездным небом и в полной тишине, он узнает о страданиях Кити. Вернувшись с охоты, Облонский продает купцу Рябину лес в имении жены. Заканчивается день за ужином, где Левин признается другу в том, что он делал предложение Кити и она ему отказала. Таким образом, в течение одного дня Левин меняет свои планы на жизнь: вместо одинокой жизни он вновь надеется на брак с Кити.

Спокойствие Левина, таким образом, нарушено приездом Степана Аркадьевича. Сначала Левин, чувствуя себя оскорбленным при известии о том, что Вронский пренебрег Кити, «сердился теперь не на то, что расстроило его, а придирался ко всему, что представлялось ему. Глупая продажа леса, обман, на который попался Облонский и который совершился у него в доме, раздражал его» (18, 179). Однако день закончился так же приятно, как и начался.

«– Но не будем говорить. Извини меня, пожалуйста, если я был груб с тобой, – сказал Левин. Теперь, высказав все, он опять стал тем, каким был поутру. – Ты не сердишься на меня, Стива? Пожалуйста, не сердись, – сказал он и, улыбаясь, взял его за руку» (там же, 182).

Следующий цикл снова возвращает читателя в Петербург, точнее, в его окрестности. В отношениях Анны, Вронского и Каренина в течение **одного дня** также происходят существенные изменения. За этот день Вронский узнает о беременности Анны; проигрывает в соревнованиях на скачках (причем по его вине гибнет Фру-Фру); Анна сообщает мужу о своей неверности. Окончание дня будет описано в следующей части, а пока этот цикл заканчивается на даче у Каренина (после того как муж уехал). Анна думает о свидании с Вронским: «Она взглянула на часы. Еще оставалось три часа, и воспоминания подробностей последнего свидания зажгли ей кровь. "Боже мой, как светло! 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"» (там же, 225).

Этот полный драматизма цикл кардинально меняет отношения между персонажами и дает движение сюжету. Место действия быстро меняется: квартира Вронского в полку, дача Карениных, дом Каренина в Петербурге, ипподром. Однако эпизоды объединяет общая тема цикла и непрерывность течения времени.

Вторая часть романа заканчивается описанием пребывания Кити на водах за границей. Цикл «Кити на водах» можно разделить на две части: до приезда отца Кити и после. До приезда князя Кити сближается с Варенькой и

начинает новую жизнь. «На Вареньке она поняла, что стоило только забыть себя и любить других, и будешь спокойна, счастлива и прекрасна. И такую хотела быть Кити» (там же, 236). Этот период в её жизни отражен в четырех небольших эпизодах, которые охватывают не весь день Кити, а только часть его. Два эпизода описывают утро Кити, третий – передает пение Вареньки вечером у Щербацких, последний эпизод описывает обед, после которого Кити смутно чувствует негативные последствия своей помощи больным: ревность жены бедного художника, опекаемого Кити.

С приездом отца на воды Кити меняет свое отношение и к Вареньке, и более всего к мадам Шталь. Это происходит в течение одного дня. Князь помогает Кити посмотреть с другой стороны на её новых друзей. Спокойствие Кити нарушено, она раздражена, злится на Вареньку, однако потом с ней мирится.

«–Варенька, простите меня, простите! – прошептала Кити, подходя к ней. – Я не помню, что я говорила. Я...

– Я, право, не хотела вас огорчать, – сказала Варенька улыбаясь.

Мир был заключен» (там же, 249).

Как видно из разбора этого цикла, состояние Кити схоже с ощущениями Левина. Приезд новых лиц меняет их планы, нарушает их спокойствие и дает возможность начать уже другую жизнь. То есть намечается сближение Кити и Левина, так как в душе обоих затихают старые обиды.

Помимо времени действия также немаловажно для писателя и его **место**. Оппозиция деревня/город играет в романе очень важную роль. Постоянное место проживания героя определяет его образ жизни, привычки, характер, мировоззрение. Деревня в произведении Толстого ассоциируется с физическим трудом, с народом, с верой и целомудрием, с простотой и непосредственностью. Город же связывается с роскошью, с искусственной жизнью

светского общества, с безверием или мистикой, с псевдонаукой и псевдоискусством в изображении Толстого.

Левин в основном живет в деревне. В Москву в основном времени романа он приезжает только три раза, в самые переломные моменты своей жизни. В первый свой приезд он неудачно сватается к Кити. Второй раз приезжает через год, также зимой, и его предложение принимается, он венчается с Кити в церкви. Третий приезд, также зимой, связан с родами жены. Жизнь в **Москве** сильно влияет на образ жизни Левина и его отношение к жене. Подробно описывается **один день**, проведенный Левиным вне дома (ч.VII, гл. I–XI). Уехав в 11 часов утра, он возвращается поздно вечером (от Анны выезжает в начале одиннадцатого).

За этот день Катавасов познакомил Левина с известным ученым Метровым, с которым он обсуждал свою книгу и выслушивал его взгляд на капитал, землю и рабочего. Затем Левин поехал на заседание в «Общество любителей в память пятидесятилетнего юбилея Свинтича». Во втором часу Левин едет к свояку Львову, там они говорят о воспитании детей. Затем Левин слушает музыку Р. Вагнера в театре. После концерта он наносит визит графу Болю, после чего едет в Английский клуб. После клуба выпивший Левин с Облонским едет знакомиться с Анной – это единственная встреча двух главных героев романа. Левин почти влюблен в Анну, приложившей все свое женское обаяние, чтобы понравиться ему. И, наконец, он возвращается домой.

Повествователь не случайно точно передает время действия всех этих эпизодов. В Москве время летит очень быстро, а заполняется оно только разговорами или развлечениями, в отличие от образа жизни в **деревне**. Кроме того, бережливый Левин превращается в человека, живущего не по средствам, как и многие дворяне в городах. «Только в самое первое время в Москве те странные деревенскому жителю, непроизводительные, но неизбежные расходы, которые потребовались от него со всех сторон, поражали Левина. Но теперь он уже привык к ним» (19, 253). В результате такой жизни он чуть не влюбляется в Анну: «Какая удивительная, милая и жалкая

женщина», – думал он, выходя со Степаном Аркадьичем на морозный воздух» (там же, 279).

Этот день завершается сценой ревности, которую Кити устраивает Левину, и только в три часа ночи супруги, успокоенные, ложатся спать. Левин сам понимает, что, «живя так долго в Москве, за одними разговорами, едой и питьем, он ошалел» (там же, 281).

Следующий эпизод из другой сюжетной линии, разбивающий цикл на две части, описывает разговор Анны и Вронского, между которыми уже нет согласия и взаимопонимания, в отличие от супругов Левиных. Анна полна жалости к себе, раздражена тем, что Вронский весь день проводит вне дома. Их отношения строятся на взаимной борьбе. Анна прибегает к самому опасному способу смирить упрямство любимого человека – к угрозе самоубийства. Этот мотив впервые появляется в их отношениях. Вронский всерьез опасается такого её настроения: «Я все готов сделать для того, чтобы ты была счастлива, – говорил он, тронутый её отчаянием...» (там же, 283). Однако «злой дух какой-то борьбы» (там же, 284) не позволил ему простить Анне её победу: «Он был к ней холоднее, чем прежде, как будто он раскаивался в том, что покорился» (там же).

Следующий день – описание родов Кити. День начинается рано («в семь часов его разбудило прикосновение её руки к плечу и тихий шепот») (там же, 285), а заканчивается в десятом часу вечера, когда Левин смотрит на своего сына. Резкий контраст между Кити и Анной подчеркивают слова Левина, передающие его состояние во время родов. Слушая разговоры Кознышева и Облонского, он невольно вспоминал «прошедшее, то, что было до нынешнего утра, вспоминал и себя, каким он был вчера до этого. Точно сто лет прошло с тех пор... Весь мир женский... теперь в его понятиях поднялся так высоко, что он не мог воображением обнять его» (там же, 294).

Пространство, в котором живут Анна и Вронский, шире, чем у Левина. Их привычное место жительства – Петербург, но они живут и за границей, и в деревне, и в Москве, однако **на их отношения перемена мест мало влия-**

ет. Для них более важным является **время**, которое проверяет их чувства. Их страсть длится около трех лет и заканчивается смертью главной героини. И даже если бы Толстой поженил их, они бы все равно не были счастливы, что видно из размышлений Анны. «Возможно ли какое-нибудь не счастье уже, а только не мученье? Нет и нет! – ответила она себе теперь без малейшего колебания. – Невозможно! Мы жизнью расходимся, и я делаю его несчастье, он мое, и переделать ни его, ни меня нельзя. Все попытки были сделаны, винт свинтился» (19, 344).

Таким образом, в циклах, описывающих отношение Анны и Вронского, важнее время, в отличие от циклов, посвященных Левину и Кити: здесь более значимо место действия (деревня или город).

Контраст между деревенскими и городскими жителями проявляется не только в образе жизни, в привычках, во вкусах, одежде, но и **в речи героев разных сюжетных линий**. Если говорить о контрастном расположении сюжетных линий, то в таком сравнении очевидна пропасть между светским образом жизни Анны и неумелым общением в обществе Левина, как деревенского жителя. Особенно это очевидно в эпизодах-сценах, передающих **светское общение**. Персонажи заняты беседой особенно часто, когда место действия Москва или Петербург. В деревне разговор обычно сопровождается каким-то действием. Например, Левин и Облонский разговаривают о женщинах во время охоты; в шестой части романа женское общество, собравшееся в Покровском, ведет разговор о сватовстве во время варки варенья; Левин, помогая молотить, разговаривает с Федором, который невольно ему помогает в его поисках веры. В городе же персонажи разговаривают в салонах за чашкой чая, в Английском клубе за игрой в бильярд или карты, в гостиных, делая различные визиты и др.

Изображая светское общество, Толстой передает принятую в них **манеру общаться**. Для неё характерна искусственность, проявляющаяся в определенном наборе готовых фраз и тем, необходимых для поддержания разговора; отсутствием личной заинтересованности собеседников в теме, за исключением сплетен, которые являются самой интересной и распространенной темой общения в таких беседах. Также для многих из таких бесед важна не информативность речи, а ритуал или обычай. Искусственность светского общения Толстой подчеркивал в «Войне и мире», иронично изображая «разговорную машину» в салоне Анны Павловны Шерер.

В «Анне Карениной» светские разговоры ведутся в основном в Петербурге, в салоне Бетси – один из трех кругов Анны, который она часто посещает. Это был «собственно свет, – свет балов, обедов, блестящих туалетов, свет, державшийся одною рукой за двор, чтобы не спуститься до полусвета» (18, 134). Также разговоры часто происходят в Москве, однако это по большей части «умные» споры ученых людей.

Светские и «умные» разговоры в романе играют не сюжетобразующую функцию, а являются приемом характеристики среды, в которой они ведутся. Среди эпизодов, воспроизводящих такие беседы, можно назвать «Вечер у Щербацких» (ч. 1, гл. XIII-XV), «Вечер у Бетси» (ч.2, гл. VI-VII), «Крокет у Бетси» (ч. 3, гл. XVII-XVIII), «Обед у Облонских» (ч.4, гл. IX-XIII), «Обед в Воздвиженском» (ч. 6, гл. XXII), «Визит Левина графине Боль» (ч.7, гл.VI).

Светская беседа (англ. «small-talk») отличается некоторыми особенностями. Этот речевой жанр строго нормативен, хотя и допускает некую свободу собеседников. М.М. Бахтин, характеризуя «жанры салонных бесед на бытовые, общественные, эстетические и иные темы, жанры застольных бесед, бесед интимно-дружеских, интимно-семейных», говорит о том, что «большинство этих жанров поддается свободно-творческому переоформлению...

но творчески свободное использование не есть создание жанра заново – жанрами нужно хорошо владеть, чтобы свободно пользоваться ими»²¹⁶.

Людам, на знающим законов жанра, трудно участвовать в беседе. «Дело здесь не в бедности словаря и не в стиле, отвлеченно взятом; все дело в неумении владеть репертуаром жанров светской беседы, в отсутствии достаточного запаса тех представлений о целом высказывания, которые помогают быстро и непринужденно отлить свою речь в определённые композиционно-стилистические формы, в неумении вовремя взять слово, правильно начать и правильно кончить (в этих жанрах композиция очень несложная)»²¹⁷.

Small-talk – «informal conversation about things that are not important»²¹⁸ – неформальная беседа на незначительные, неважные темы. Например, таковы поверхностные разговоры, где излагаются шаблонные, стереотипные мысли об искусстве, политике, образовании, разного рода сплетни и другие. Атмосфера такого диалога отличается приятностью для собеседников, непринужденностью общения, легкостью перехода с одной темы на другую. Серьезные темы, требующие напряжения, в таких беседах не затрагиваются, а если и затрагиваются, то переводятся в область шутки. Самое главное в таком диалоге – умение вести его, поэтому недопустимым считается конфликт между собеседниками, доказывающими свою точку зрения очень настойчиво и эмоционально. Таких ситуаций приятный и легкий разговор избегает.

Структура светской беседы очень проста. По мнению британского психолога-психоаналитика Мартина Лейни (Martin Laney), «она состоит всего лишь из четырех типов фраз: открывающих, поддерживающих, переходных и закрывающих разговор»²¹⁹.

Перед тем как начать разговор, необходимо к нему подготовиться: «Наберитесь информации о последних политических новостях, подготовьте

²¹⁶ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров// Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т.5. С.182-183.

²¹⁷ Там же. С.183.

²¹⁸ Macmillan English Dictionary (for advanced learners). Second edition. 2009. P. 1409.

²¹⁹ См. <http://www.elitarium.ru>.

собственное мнение, комментарии или вопросы»²²⁰. Уместный вопрос или замечание на определенную тему поможет и начать разговор, и развивать тему, особенно если среди беседующих есть знаток. Если тема начинает иссякать, М. Лейни советует перевести «разговор в более безопасное русло, перед тем как корабль беседы разобьется о скалистые берега дискомфорта. Часто бывает неплохо увести разговор назад, к тому, что было сказано ранее»²²¹. Также важно правильно завершить разговор, когда кто-то покидает одну группу и присоединяется к другой, или когда собеседнику нужно уйти.

Анна и Вронский, как светские люди, прекрасно ориентируются в таких диалогах. Например, в имении Вронского описывается обед, во время которого Анна умело вовлекает в диалог всех присутствующих за столом: «Анна была хозяйкой только по ведению разговора... этот трудный разговор Анна вела со своим обычным тактом, естественностью и даже удовольствием, как замечала Дарья Александровна» (19, 205). Вронский также свободно владеет искусством светской беседы.

На вечере у Щербацких Вронский демонстрирует свое умение вести светскую приятную, непринужденную беседу, что особенно явно видно из сопоставления его и Левина. Войдя в гостиную, Вронский сразу же вступает со всеми в диалог, с легкостью меняя темы, высказывая свое мнение и внимательно выслушивая других, с неизменной дружелюбной улыбкой.

Вронский так повел разговор, что он «не умолкал ни на минуту», так что «старой княгине, всегда имевшей про запас, на случай неимения темы, два тяжелых орудия: классическое и реальное образование и общую воинскую повинность, не пришлось выдвигать их» (18, 56).

Когда же в разговор вступает Левин, он ведет себя противно правилам светского приличия. Левин не привык участвовать в легких светских беседах, так как его жизнь в деревне намного серьезнее и труднее, чем у дворян в городе, которые большую часть своего времени проводят в развлечениях или

²²⁰ Там же.

²²¹ Там же.

разговорах. Поэтому он зачастую пренебрегает нормами светского общения. Участие Левина в разговоре показывает, с одной стороны, его неумение владеть искусством светской беседы, с другой стороны, обнажает её формальность.

В течение вечера он несколько раз пытается уйти, однако «разговорная машина» мешает ему сделать это. После отказа Кити «он поклонился и хотел уйти...», однако, вошедшая княгиня его останавливает и приглашает к общению. ««Слава богу, отказала», – подумала мать, и лицо ее просияло обычной улыбкой, с которой она встречала по четвергам гостей» (там же, 53). Левин не может правильно закончить разговор и уйти, поэтому он молчит, думая об уходе. Княгиня, видя это, снова обращается к нему, и ему снова не удается уйти. Приезд Вронского снова задержал Левина в гостиной. На этот раз «ему нужно было узнать, что за человек был тот» (там же, 55), кого любила Кити.

Наблюдая за счастливым взглядом Кити на Вронского, состояние Левина переходит в раздражение. Поведение же Вронского спокойное, непринужденное, он старается сгладить напряжение и, как светский человек, избегает конфликтов. Левин же выводит светскую беседу за её рамки, нарушая канон.

Так, он всерьез доказывает Вронскому и графине Нордстон бессмысленность и ненаучность спиритизма: «при электричестве каждый раз, как вы потрете смолу о шерсть, обнаруживается известное явление, а здесь не каждый раз, стало быть, это не природное явление» (там же, 57). В итоге *разговор-поединок*, который ведет Левин, несколько раз перебивая Вронского и своими замечаниями ставя в неловкое положение графиню Нордстон, «принимает слишком серьезный для гостиной характер» (там же). Поэтому Вронский переводит его в шутку: «Давайте сейчас, княжна, испытаем столы, пожалуйста» (там же, 58).

Таким образом, живое, простое и вместе с тем глубокое общение, к которому стремится Левин, противопоставляется условным беседам. Этот кон-

траст читатель по большей части ощущает через дополнения повествователя, который описывает мысли и чувства персонажей.

Следующий эпизод, где Левин участвует в светской беседе, просто комичен. Это визит к графине Боль. Неумение и нежелание Левина делать визиты подчеркивает их бессмысленность и ритуальность, этикетную функцию. Уговаривая мужа нанести этот визит, Кити в одном предложении обнажает сущность таких разговоров: «Заедешь, сядешь, поговоришь пять минут о погоде, встанешь и уедешь» (19, 250). Левин ей отвечает: «Так совестно! Мне все кажется, что они обидятся, скажут: зачем это ты приходил без дела?» (там же, 251).

Здесь уже Левин не спорит, а наоборот, соглашается со всем сказанным. Разговор натянут, реплики короткие, два раза повторяются вопросы и ответы:

«— Как здоровье вашей жены? Вы были в концерте? Мы не могли. Мама должна была быть на панихиде.

— Да, я слышал... Какая скоропостижная смерть, — сказал Левин.

Пришла графиня, села на диван и спросила тоже про жену и про концерт.

Левин ответил и повторил вопрос про скоропостижность смерти Апраксиной.

— Она всегда, впрочем, была слабого здоровья.

— Вы были вчера в опере?

— Да, я был.

— Очень хороша была Лукка.

— Да, очень хороша» (там же, 264).

Даже время посещения расписано по минутам, что Левин не учитывает: он «встал, но по лицу графини он заметил, что ему еще не пора уходить. Еще минуты две надо. Он сел» (там же).

В этом разговоре с шаблонными, одними и теми же фразами, односложными ответами Левина, его молчанием за неимением темы, безразлич-

ем к его словам графини, бдительность, следящая лишь за соблюдением этикета, комизм доведен до гротеска.

Светские разговоры в Петербурге не отличаются от московских. Один из таких кружков, где ведутся светские беседы, формируется вокруг Бетси Тверской. При описании таких бесед подчеркивается также их искусственность. Повествователь обращает внимание читателя на то, как сложно **начать разговор**. В разговоре участвует княгиня Мягкая, «известная своею простотой, грубостью обращения и прозванная *enfant terrible*» (18, 141). Сидя между двумя кружками, она принимает попеременно в них участие. Её замечания нарушают ход начавшегося разговора об искусстве, а также подчеркивают шаблонные фразы, которые несколько раз были сказаны:

«— Ах, пожалуйста, не будем говорить про Нильсон! Про нее нельзя ничего сказать нового... — Мне нынче три человека сказали эту самую фразу про Каульбаха, точно сговорились.

Разговор был прерван этим замечанием, и надо было придумывать опять новую тему» (там же).

Слишком милый разговор тоже не может продолжаться долго, «надо было прибегнуть к верному, никогда не изменяющему средству — злословию» (там же).

Злословие, как видно, — постоянный мотив бесед в таких кружках, которые с трудом могут найти тему для разговора, так как повторяются. «Около самовара и хозяйки разговор между тем, точно так же поколебавшись несколько времени между тремя неизбежными темами: последнею общественною новостью, театром и осуждением ближнего, тоже установился, попав на последнюю тему, то есть на злословие» (там же, 141-142).

Ирония повествователя чувствуется, когда он сравнивает темы разговоров: «Каждый имел что сказать в осуждение и осмеяние несчастной Мальтищевой, и разговор весело затрещал, как разгоревшийся костер» (там же, 142); «разговор был очень приятный. Осуждали Карениных, жену и мужа» (там же, 143).

Бетси, как хозяйка, умело ведет беседу, объединяя гостей, или подставляя других «на свое место для слушания» (там же, 149). Это она делает, в частности, желая привлечь внимание Анны к Алексею Александровичу. Интимный разговор влюбленных, отсоединившихся от других гостей, контрастирует со светской беседой в обоих кружках.

В романе, помимо светских бесед, изображаются «умные» разговоры за обедом. Один из них состоится в доме Облонского, который, как хозяин, исполняет эту обязанность с непринужденностью и творческим подходом.

Степан Аркадьевич сам любит разные светские мероприятия, он часто думает о том, что бы такое новенькое и интересное сказать в следующий раз. Например, ему понравилось словечко «образуется» (18, 7), сказанное камердинером, и, после разговора с Долли, он хочет его непременно использовать: «Хорошо словечко: образуется, – подумал он. – Это надо рассказать» (там же, 15). Когда Облонский после родов Анны уговаривает Каренина на развод, он думает о том, в каком виде он расскажет о своем успехе жене и знакомым: «какое сходство между мной и государем? Когда... Впрочем, придумаю лучше», – сказал он себе с улыбкой» (там же, 455). На приеме у Болгарина он так же сочиняет новый каламбур: «как он у жида дожидался» (там же, 300).

Добродушный и легкомысленный Облонский, устраивая обед, тщательно продумывает программу. К выбору гостей он подходит так же основательно, как и к выбору блюд и напитков. В отличие от Долли, он умеет начать разговор и задать нужную тему: Алексею Александровичу с Кознышевым он «подпустил... тему об обрусении Польши, за которую они тотчас уцепились вместе с Песцовым» (18, 402); «в одну минуту он так перемесил все это общественное тесто, что стала гостиная хоть куда, и голоса оживленно зазвучали» (там же).

Во время разговора постоянно подчеркивается условность общения: «Мужчины стояли около пахучих водок и закусок, и разговор об обрусении

Польши между Сергеем Ивановичем Кознышевым, Карениным и Песцовым затихал в ожидании обеда» (там же, 404).

Такие отвлеченные и умные разговоры очень важно было правильно закончить, что хорошо удастся Сергею Ивановичу: «Когда же они выходили из гостиной, чтобы заключить разговор, Кознышев сказал, улыбаясь:

– Поэтому для обрусения инородцев есть одно средство – выводить как можно больше детей. Вот мы с братом хуже всех действуем. А вы, господа женатые люди, в особенности вы, Степан Аркадьич, действуете вполне патриотически; у вас сколько? – обратился он, ласково улыбаясь хозяину и подставляя ему крошечную рюмочку.

Все засмеялись, и в особенности весело Степан Аркадьич...

Разговор действительно прекратился на шутке» (там же).

Этот ученый разговор не менее ритуален, чем светская беседа: спора между участниками не происходит. «Собеседники рассуждают и высказывают свои мысли лишь логически, но никто друг друга не убеждает, это соревнование в находчивости между спорщиками. Чувства мало участвуют в этих разговорах за обеденным столом»²²².

В этом же эпизоде на фоне «умного» мужского разговора показано объяснение, почти без слов, между Кити и Левиным, а также серьезный, откровенный разговор Долли с Карениным.

В общении между Левиным и Кити слова почти не нужны, они понимают друг друга по первым буквам. К тому же мимика, прежде всего взгляд, рассказывают об их чувствах больше слов. Кити смогла понять длинную фразу только по начальным буквам: «Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова.

²²² Рубичева Ю.А. Невербальный диалог в романах «Госпожа Бовари» Г. Флобера и «Анна Каренина» Л.Н. Толстого// Сравнительное и общее литературоведение: Сб. ст. молодых ученых/ Под ред. Л.В. Чернец (отв. ред), Н.А. Соловьевой, Н.З. Кольцовой. М., 2008. Вып. 2. С. 25.

Она взглянула на него серьезно, потом оперла нахмуренный лоб на руку и стала читать. Изредка она взглядывала на него, спрашивая у него взглядом: "То ли это, что я думаю?"

– Я поняла, – сказала она, покраснев» (там же, 418).

Также невербальный диалог играет большую роль в эмоциональном разговоре Долли и Каренина. Долли, уверенная в невинности Анны, горячо её защищает, что передано через описание жестов, взгляда, мимики, движений: «чувствовала, что она бледнеет и губы ее дрожат от гнева»; «с отчаянною решительностью глядя ему в глаза»; «сжимая пред собой свои костлявые руки, с энергичным жестом проговорила» (там же, 413).

Каренин поначалу спокоен, но затем волнение его возрастает: «поморщился и, почти закрыв глаза, опустил голову»; «он заговорил с большим оживлением»; «сердито, сопя носом» (там же, 413-414).

Как отметил Д.С. Мережковский, подробное изображение Толстым языка тела, жеста, мимики можно назвать «ясновидением плоти»²²³. Светские беседы подчеркивают принцип контраста, который является универсальным в композиции романа. Суть человека не всегда легко определить по его речи, особенно светской речи, которая в основе своей скрывает душу персонажа. А невербальный диалог её обнажает, показывает подлинность чувств и мыслей героя, убеждает лучше слов.

«Язык человеческих телодвижений ежели менее разнообразен, зато более непосредствен и выразителен, обладает большею силою *внушения*, чем язык слов. Словами легче лгать, чем движениями тела, выражениями лица. Истинную, скрытую природу человека выдают они скорее, чем слова. Один взгляд, одна морщина, один трепет мускула в лице, одно движение тела могут выразить то, чего нельзя сказать никакими словами»²²⁴.

Но невербальный диалог не только помогает выявить сущность персонажа, его настоящие чувства и мысли, он вовлекает и читателя в текст, в ре-

²²³ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М., 2000. С. 97.

²²⁴ Там же. С. 98.

зультате чего мы сочувствуем героям: «посредством этого сочувственного опыта, невольно совершающегося в нашем собственном теле, то есть по самому верному, прямому и краткому пути, входим в их внутренний мир, начинаем жить с ними, жить в них»²²⁵.

2.3. Персонажи-светильники

Одним из важных аспектов в исследовании композиции эпического произведения является вопрос о способе передачи события, а именно о доминировании точки зрения в повествовании. Несмотря на то что в творчестве Толстого использованы разные принципы освещения событий, ведущей признается исследователями роль «всеведущего» автора. Однако в романе «Анна Каренина» Толстой снизил прямое авторское вмешательство в произведение²²⁶. Эту тенденцию отражает уже эпиграф романа: «Мне отмщение, и Аз воздам» (18, 3). Писатель не берется напрямую судить персонажей, делает он это косвенно. Толстой очень часто события изображает глазами персонажей – «светильников», по выражению Г. Джеймса²²⁷. «Светильник» – это персонаж, чью точку зрения (идеологическую, пространственную, психологическую и т.д.) использует автор при изображении того или иного объекта. «Автор самоустраняется, предоставляя повествование субъективному восприятию одного из персонажей»²²⁸. Толстой часто использует этот прием, но у него мысли и чувства персонажа обычно сопровождаются, корректируются комментарием повествователя.

Персонажем-светильником в различных эпизодах романа может быть главный герой, эпизодический герой, второстепенный или сам повествователь. Например, визит Анны и Вронского к художнику Михайлову в Италии представлен через восприятие художника, который является эпизодическим героем. Впервые он появляется в трех контактно расположенных эпизодах

²²⁵ Там же.

²²⁶ Ицук Г.Н. Лев Толстой. Диалог с читателем. М., 1984. С. 112-113.

²²⁷ Джеймс Г. Указ соч. С.157.

²²⁸ Эстрина Т.Г. Эксперименты с Ich-формой в ранних повестях и рассказах Генри Джеймса // Сравнительное и общее литературоведение. Вып. 3. М., 2010. С.175.

(ч.5, гл. X, XI, XII,)), где является главным персонажем. И здесь важно не только то, что Вронский, Анна и Голенищев находятся у него в студии, но и то, что осмотр картин Михайлова передан через его пространственную и идеологическую точки зрения. Глазами Кознышева – второстепенного персонажа – читатель видит отправку солдат на Сербскую войну.

В «Анне Карениной» можно выделить несколько персонажей-«святильников», однако в понимании всего произведения в целом важен вопрос: чье сознание является главным для автора, какое из них наиболее полно созвучно авторской точке зрения, другими словами, где **«центр видения»** романа?

Таким центром, безусловно, является Левин, автопсихологический герой. Его точка зрения преобладает в оценке многих событий романа, однако всё же она не всегда совпадает с авторской, так как этот герой показан в становлении, в развитии своих идей и взглядов. Оценочная точка зрения Левина представлена не в рассуждении, а по большей части через его чувства: он не судит других персонажей, а только чувствует фальшь в их суждениях, поведении. Зачастую познание истины к нему приходит в виде озарения. Как, например, в конце романа, когда он окончательно приходит к вере после разговора с мужиком. «Откуда взял я это? Разумом, что ли, дошел я до того, что надо любить ближнего и не душить его? <...> 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» (19, 379). Поэтому и характеристики ума у Левина негативные: «гордость ума», «глупость ума», «плутовство ума», «мошенничество ума» (там же). С противопоставлением чувства уму связан и **мотив непонимания**, часто присущий Левину.

В «Анне Карениной» другим **«ограниченным»** сознанием является Долли, чью точку зрения широко использует повествователь. Однако её взгляд преобладает в основном, когда возникает тема материнства, в других

случаях её место занимает повествователь, чья ироническая оценка действий героев не совпадает с мнением Долли.

Например, в 6-й части романа четко вычленяются 3 цикла, которые можно условно озаглавить: «В Покровском» (гл. I-XV), «В Воздвиженском» (XVI-XXIV), «Дворянские выборы» (XXV-XXXII). Все три цикла расположены в романе друг за другом. Их контактное расположение подчеркивает *толстовскую поэтику контраста*: семейной жизни Левина и Кити противопоставлены отношения Анны и Вронского, тоже пытающихся создать семью.

В первом цикле 6-й части романа преобладает точка зрения Левина, во втором – Долли. Эти герои оказываются наиболее чуткими к фальши, скрытой под маской учтивости, привитой светским воспитанием. Левин оценивает Васеньку и его образ жизни, Долли – Анну, Вронского и их окружение. То есть точка зрения персонажа доминирует не в одном эпизоде, а на протяжении цикла. Такое распределение точки зрения в циклах усиливает и акцентирует внутреннюю связь между циклами, которая косвенно отражает авторскую точку зрения.

Цикл «В Покровском» занимает 15 глав, в сущности это 15 эпизодов (в данном случае внешняя композиция совпадает с внутренней). Выбор ведущей *«идеологической»* и *«пространственной»* точки зрения (по терминологии Б. А. Успенского²²⁹) Левина в этом цикле обусловлен, помимо сюжетной его роли, тем, что этот герой наиболее близок автору. Только Левин может оценить поведение Васеньки не как светский человек, а как умный и искренне любящий муж. Кити для этого слишком проста и наивна.

В Покровском собрались родственники и друзья Кити: княгиня, Долли с детьми и гувернанткой, приехавшая из-за границы Варенька. Так что Левину «немного жалко было своего левинского мира и порядка, который был заглушаем этим наплывом «щербатцкого элемента», как он говорил себе»; кроме того, в это лето в Покровском гостил Сергей Иванович Кознышев, так

²²⁹ См.: Успенский Б.А. Указ. соч. С.19, 80.

что «левинский дух совершенно уничтожался» (19, 123). Но это нисколько не нарушает счастья Кити и Левина. Когда же приезжает вместе с Облонским Васенька Весловский, «троюродный брат Щербацких, – петербургско-московский блестящий молодой человек» (там же, 142), жизнь Левина и Кити превращается в страдание. Пока Васенька находится в имении, Левин противопоставлен остальным, даже Кити. Каждому встречающему Васеньку он дает саркастические характеристики, начиная от Облонского и заканчивая Кити.

Весловский, как светский молодой человек, бесцеремонно ухаживает за беременной женой Левина, что вызывает у того приступ ревности. На охоте Васенька, думающий только о своем удовольствии, также доставляет «гостеприимному хозяину» (там же, 153) массу неприятностей. Вернувшись с охоты, Васенька снова любезничает с Кити, а Левин ещё сильнее ревнует. «И опять свет померк в его глазах. Опять, как вчера, вдруг, без малейшего перехода, он почувствовал себя сброшенным с высоты счастья, спокойствия, достоинства в бездну отчаяния, злобы и унижения. Опять все и всё стали противны ему» (эпизод «Изгнание Васеньки Весловского из Покровского») (там же, 172-173). Важно, что изгнание Васеньки приносит облегчение не только Левину (в изображении его ревности несомненна комическая гипербола) и Кити (страдающей при виде мучений мужа); чужеродность этого гостя собравшемуся обществу осознает и Долли. «Вообще он нам не к дому», – говорит она Левину (там же, 176). А после отъезда Васеньки «все, за исключением княгини, не прощавшей этот поступок Левину, сделались необыкновенны оживлены и веселы, точно дети после наказания или большие после тяжелого официального приема...» (там же, 179).

Но и в кругу приятных друг другу хозяев и гостей, собравшихся под одной крышей, нет согласия по всем вопросам, и повествователь подчеркивает частое несовпадение, столкновение разных мнений. Так, Сергей Иванович Кознышев отмечает, что Левин «переменился с тех пор, как женился, и к лучшему» (там же, 124), а Степан Аркадьевич прямо говорит Левину, что тот

«обабились» (там же, 165). Анна для Долли – «прекрасная женщина» (там же, 145); для княгини – «гадкая отвратительная женщина, без сердца» (там же, 129). Даже варка варенья по новому методу, во время которой ведутся разговоры (их не должен слышать Левин), воспринимаются им не без основания как посягательство на его привычный уклад: «На секунду он почувствовал, что разделяет чувство Агафьи Михайловны, недовольство на то, что варят варенье без воды, и вообще на чуждое щербацкое влияние» (там же, 129). Толстой как никто умеет передать столкновение разнородных чувств во внутреннем мире человека. Даже Кити, искренно переживающая за Левина, не может «скрыть то внешнее удовольствие, которое доставляло ей очевидное внимание» Весловского (там же, 173).

Однако почти каждое мнение, чувство персонажа в свою очередь переоценивается автором с помощью комментария или сцены, которая является как бы проверкой этого мнения или чувства.

Левин искренне восхищается Кознышевым – «особенным, удивительным человеком», который «живет одною духовною жизнью» (там же, 131). Однако последующий эпизод, где Кознышев, так обстоятельно продумавший все резоны женитьбы на Вареньке, вместо предложения руки и сердца говорит с ней о грибах, представляет его в комическом свете. Княгиня ругает Анну, как поясняет повествователь, потому что не может забыть, «что Кити вышла не за Вронского, а за Левина» (там же, 129). Облонский иронизирует над отношением Левина к жене, но это ирония мужа, привыкшего к постоянному волокитству на стороне.

Следующий цикл «В Воздвиженском» контрастирует с предшествующим по месту действия, изображаемому быту, расстановке персонажей и др. Здесь царит совсем иная, светская атмосфера, в которую органично вписывается Васенька Весловский, но где чужеродным элементом оказывается Долли в своей «заплатанной кофточке» (там же, 191). Долли, еле сводящая концы с концами в своем доме, никак не соответствует роскоши обстановки в имении

Вронского, её стесняют светские манеры Вронского, Анны и их гостей, включая Васеньку, чувствующего себя здесь как «в семье» (там же, 144).

Весь цикл – ретардация сюжета внешнего и развитие внутреннего действия. Приезд Долли в Воздвиженское не меняет уклада жизни Вронского и Анны, никак не влияет на их отношения друг с другом (в отличие от приезда Васеньки в Покровское). Однако совершенно меняются отношения между Долли и Анной. Долли решает навестить Анну, думая в начале своей поездки, что «чувства её не могут измениться, несмотря на перемену ее положения» (там же, 180). Однако уезжает она из Воздвиженского с противоположными чувствами и мыслями.

Этот цикл можно разбить на 10 эпизодов, которые не всегда соответствуют главам романа (напоминаем, что названия эпизодов условны): «Мысли Долли по дороге в Воздвиженское», «Встреча Долли с Анной, Вронским и гостями в дороге», «Первый разговор Долли с Анной», «Долли в своей комнате и в детской», «Посещение больницы», «Разговор Долли с Вронским о разводе», «Обед», «Игра в теннис», «Ночной разговор Долли с Анной», «Возвращение Долли в Покровское».

Вронский обустривает свое имение на западный манер. В гостях у него не родственники и не друзья, а представители высшего общества, если не считать немца-управляющего, архитектора и доктора, который, по словам Анны, «ест ножом» (там же, 195). За столом ведутся светские беседы, после обеда играют в крокет. Везде роскошь и идеальная чистота. Вронский, Анна – центральные персонажи этого цикла – ведут себя совсем не так, как Левин и Кити.

В повествовании преобладает точка зрения Долли, что было отмечено Н.Н. Страховым: «Жизнь и быт у Вронского освещены электрическим светом (при помощи Долли, разумеется), так что становится холодно и жутко»²³⁰. При этом «автор целиком перевоплощается в это лицо, то есть «принимает»

²³⁰ Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов. Полн. собр. переписки: В 2 т. Ottava – Москва, 2003. Т.1. С. 319.

на данный момент его идеологию, фразеологию, психологию»²³¹. Самый яркий пример такого перевоплощения – эпизод «Долли на обеде в Воздвиженском» (условное название). Анна, как светская дама, умело направляет общий разговор, а наблюдательная Долли отмечает все подробности обеденной церемонии: «Этот трудный разговор Анна вела со своим обычным тактом, естественностью и даже с удовольствием, как замечала Дарья Александровна» (там же, 205); «Обед, столовая, посуда, прислуга, вино и кушанье не только соответствовали общему тону новой роскоши дома, но, казалось, были ещё роскошнее и новее всего. Дарья Александровна наблюдала эту новую для себя роскошь и, как хозяйка, ведущая дом <...> невольно вникала во все подробности и задавала себе вопрос, кто и как это всё сделал» (там же).

Долли делает и психологические наблюдения. Анна за обедом продолжает кокетничать с Васенькой Весловским, который не спускает с неё взгляда. «Эта новая черта молодого кокетства неприятно поразила Долли» (там же, 207). Негативную оценку она даёт и Вронскому. Светский и легкий разговор за обедом переходит в горячий спор, в котором затронуты интересы многих. Говоря о Левине, Вронский ведёт себя высокомерно, что раздражает Долли. Оценка повествователем убеждений Вронского даётся косвенно, через его действия.

Так, Вронский критикует Левина за его презрительное отношение к земствам и мировым судам. «– Это наше русское равнодушие, – сказал Вронский, наливая воду из ледяного графина в тонкий стакан на ножке, – не чувствовать обязанностей, которые налагают на нас наши права, и потому отрицать эти обязанности» (там же, 209). Однако побеждает не риторика Вронского, последнее слово остаётся за Дарьей Александровной. «Обед, вина, сервировка – всё было очень хорошо, но всё это было такое, какое видела Дарья Александровна на званных больших обедах и балах, от которых она отвыкла, и с тем же характером безличности и напряженности; и потому в

²³¹ Успенский Б. А. Указ. соч. С. 101.

обыкновенный день и в маленьком кружке всё это произвело на неё неприятное впечатление» (там же, 210).

Не всегда «пространственная» и «идеологическая» точки зрения совпадают в цикле. Глазами Долли мы видим великолепный дом, комнату и детскую, роскошно убранный стол за обедом, дорогой туалет Анны, игру в крокет. Но больницу для крестьян мы хоть и видим вместе с Долли, но решающую оценку этой филантропической затеи Вронского даёт повествователь. При этом его оценка не совпадает с чувствами Долли. «Дарья Александровна всем интересовалась, всё ей очень нравилось, но более всего ей нравился сам Вронский с этим натуральным наивным увлечением» (там же, 200). Но в речи повествователя постоянно присутствует ирония в описании Вронского и больницы.

После слов Свяжского: « – Да, я думаю, что это будет в России единственная вполне правильно устроенная больница» – диссонансом звучит вопрос Долли: «– А не будет у вас родильного отделения? <...> Это так нужно в деревне. Я часто...» (там же, 199). И последующие разъяснения Вронского окончательно дискредитируют мнение Свяжского. Ведь, как и в своих занятиях живописью, Вронский – дилетант, к тому же подражающий западным образцам:

«Несмотря на свою учтивость, Вронский перебил её.

– Это не родильный дом, но больница, и назначается для всех болезней, кроме заразительных, – сказал он. – А вот это взгляните... – и он подкатил к Дарье Александровне вновь выписанное кресло для выздоравливающих. – Вы посмотрите. – Он сел в кресло и стал двигать его. – Он не может ходить, слаб ещё или болезнь ног, но ему нужен воздух, и он ездит, катается...» (там же, 199-200).

Долли же не может сразу увидеть в устройстве больницы насмешку над русским крестьянским бытом, для неё всё ново и необычно, и она просто-душно верит в благие начинания Вронского. Здесь автор также выражает

оценку не прямо, а косвенно: роскошь больницы контрастирует с бедностью крестьянского быта, с «босыми ногами» крестьян (там же, 184).

Читатель же замечает данное несоответствие. Однако Толстому важно, чтобы его поняла и Долли. И она вполне осознаёт расстояние, отделяющее ее от этой жизни, представляющейся ей издалека чуть ли не идеальной, только после ночного разговора с Анной, после ее признания, что она решила больше не иметь детей. Долли «вдруг почувствовала, что стала уж так далека от Анны, что между ними существуют вопросы, в которых они никогда не сойдутся и о которых лучше не говорить» (там же, 215).

Доминирование точки зрения Долли в цикле обусловлено тем, что именно с этой героиней связана толстовская «мысль семейная», утверждаемая в предшествующем цикле, где показан уклад жизни в имении Левина в Покровском. Из относительно простой семейной обстановки Покровского Долли попадает в Воздвиженское, полное «изобилия... щегольства и... европейской роскоши» (там же, 191). Комната, куда её поселили, напомнила ей «лучшие гостиницы за границей» (там же, 190). Повествователь, передающий наблюдения Долли, подчёркивает несемейную атмосферу Воздвиженского также тем, что называет всех собравшихся у Вронского «гостями», а его самого – «хозяином» этой гостиницы (там же, 205). Анна же является «хозяйкой только по ведению разговора» (там же).

По контрасту дан и состав персонажей в обоих циклах. «Женское царство» Покровского, где до приезда Стивы и Васеньки было только двое мужчин (Левин и Кознышев), противопоставлено мужскому обществу Воздвиженского, где только две женщины: Анна и княжна Варвара. Приезд Облонского и Васеньки в Покровское, а Долли – в Воздвиженское нарушает это соотношение. Центральные фигуры в циклах (Кити и Левин, Анна и Вронский) противоположны по поведению и характеру. Левин воспринимает ухаживания Васеньки как оскорбление, Вронский же «поощрял эти шутки» (там же, 208). Кити ведёт себя в рамках приличия, одновременно следя за реакцией

мужа и страдая из-за него. Анна же кокетничает с Васенькой на протяжении всего цикла. Кити и Левин – муж и жена, а Анна с Вронским – любовники.

Иногда совпадения во мнениях персонажей объясняются различными причинами. Так, Левин не признаёт земских больниц и земства, поскольку на опыте убедился в их ненужности и даже вреде. Анна не поощряет увлечения Вронского общественной деятельностью, но основная причина этого – в ее ревности, в нежелании оставаться одной.

Различно в циклах освещение детской темы, воспитания. В первом есть 4 эпизода с детьми: сватовство Кознышева происходит в лесу в окружении детей; Левин, встречая Облонского и Васеньку, выпрыгивает из окна классной комнаты, где он обучал Гришу; наказание Тани за «мерзкое» поведение и разговор Долли с Левиным о Васеньке даны в одном эпизоде. Во втором цикле в системе персонажей есть только один ребенок – маленькая дочка Анны, которую видит Долли. Анна в детской чувствует себя лишней, она очень редко появляется там, она не знает, где любимая игрушка дочери, не знает даже точно, сколько у неё зубов, что поражает Долли. Девочка больше привязалась к кормилице-итальянке, чем к матери.

В дальнейшем детская тема затрагивается только в разговорах между Вронским, Анной и Долли. Дарья Александровна и Анна расходятся навсегда именно из-за разного отношения к детям. Но этот перелом в их отношениях происходит постепенно, что передано во внутренних монологах Долли. На протяжении цикла, то есть в течение одного дня, мысли Долли неоднократно меняются на диаметрально противоположные. В первом внутреннем монологе Дарья Александровна сетует на свою жизнь и приходит к выводу, что «загублена вся жизнь!» (там же, 182). Она даже завидует Анне и считает её счастливой женщиной. Однако постепенно, сначала неосознанно, Долли приходит к обратному мнению. Кульминацией внутреннего разрыва с Анной является ночной разговор героинь о детях, когда Долли осознаёт, что понимание между ними невозможно. Это, в частности, подтверждают и многоточия в их диалоге. Покидая Воздвиженское, Долли по-другому смотрит и на

свою жизнь. «Воспоминания о доме и детях с особенною, новою для неё прелестью, в каком-то новом сиянии возникали в её воображении» (там же, 217).

Различны *типы диалогов* между героями. В цикле «В Покровском» большое место занимают диалоги, направленные на *взаимопонимание* между героями. Установка на взаимопонимание, непоказной интерес к словам собеседника характеризует, например, разговор Долли, Кити и княгини, вспоминающих о том, как их мужья делали им предложения. Левин делится с Кити своими мыслями о любви и долге. Это доверительный разговор двух любящих и понимающих людей. После приезда Васеньки Кити и Левин дважды ссорятся и дважды мирятся. Долли участвует во многих диалогах и выражает своё мнение. Кити спрашивает её мнение о Кознышеве и Вареньке. Левин хочет, чтобы Долли подтвердила, что тон Васеньки «ужасен, оскорбителен для мужа» (там же, 175). Долли подтверждает не только это, но и то, что «приволакивание» заметила не только она, но и Облонский. В конце цикла Долли смешно рассказывает об изгнании Васеньки, вызывая общее веселье.

Во втором же цикле таких искренних разговоров почти нет. Есть *монологи внутренние* (Долли) и *обращенные* (Анна и Вронский) и очень много *описаний*. Мысли и чувства Долли переданы в основном через ее внутренние монологи, Анны и Вронского – через обращенные монологи. Если в первом цикле описаний интерьера в Покровском почти нет и неоднократно подчеркивается возникшая из-за наплыва родственников и гостей теснота, то во втором цикле даны подробные описания роскошной усадьбы, богато убранной спальни и детской. Описаний природы, напротив, здесь почти нет; в первом же цикле описывается берёзовая роща (намеренная отсылка к русскому пейзажу), поле, болото, лес.

Одной из интересных особенностей в данном цикле является особая форма повтора (итератива), которую не отмечает Женетт, – это когда повторяется дискурс, а история имеет практически нулевое воплощение. Когда Долли попадает в Воздвиженское, Анна несколько раз говорит о том, что у них впереди длинный разговор: «об этом мы всё переговорим после» (там же,

192), «впрочем, это мы переговорим после» (там же, 194), «после, наедине всё переговорим. Мне столько тебе нужно сказать» (там же, 211). Однако два их диалога – это скорее обращенные обрывистые монологи Анны, из которых выясняется, что две женщины не могут понять друг друга, что между ними – бездна. Таким образом, обещанного диалога не произошло между двумя героинями, что подчеркивает их отчуждение. Толстой постепенно отдаляет двух матерей, чем ближе Анна к роли любовницы, тем психологически дальше она от Долли.

Вронский также возлагает особые надежды на разговор с Долли. Однако говорит практически он один, периодически перебивая Долли, при этом она замечает противоречия в его суждениях. Княжна Варвара об Анне и Вронском говорит, что «они живут совершенно как самые лучшие супруги» (там же, 196). Однако между Анной и Вронским не состоится на протяжении всего цикла ни одного развернутого диалога. Их ночной разговор занимает две строчки.

Хотя у Толстого важнейшую роль играет речь повествователя, в ней нередко присутствуют «зоны речи» героев, создавая *«гибридную конструкцию»*²³². Так, очевидна лексика Долли в речи повествователя, когда она вспоминает об умершем маленьком сыне: «всеобщее равнодушие пред этим маленьким розовым гробиком и своя разрывающая сердце одинокая боль пред бледным лобиком с вьющимися височками» (там же, 181). В описании детской, которое формально принадлежит повествователю, можно «услышать» голос Долли: «Тут были и тележечки... и инструменты для обучения ходить, и нарочно устроенный диван вроде бильярда, для ползания, и качалки, и ванн особенные, новые» (там же, 193).

Невербальный диалог, который передает повествователь, обычно сопутствует репликам персонажей. В циклах он распределен неравномерно. Во время разговора Кити с Левиным представлены почти все виды невербального диалога: постоянно указываются тон разговора, жесты (прикосновения),

²³² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.118.

поцелуи, взгляд, поза, мимика (улыбка), слезы и рыдания. Часто параллельно переданы мимика и жесты Левина и Кити, повторяющие друг друга: «сказал Левин, улыбаясь Агафье Михайловне и желая развеселить её» (там же, 130), «сказала Кити, тотчас же поняв намерение мужа... улыбаясь и поправляя на ней косынку» (там же, 130). Отмечены прикосновения друг к другу во время прогулки Левина и Кити: «она крепче оперлась на его руку и прижала её к себе» (там же, 130); «сказал он, прижимая её руку» (там же, 131). Слова и жесты здесь дополняют друг друга.

Но невербальный диалог между Левиным и Кити резко меняется после приезда Весловского. Трижды упоминаются страшно блестящие глаза и кулаки перед грудью Левина (дважды в объяснении с Кити и один раз с Весловским). «Вид этих напряженных рук, тех самых мускулов, которые он нынче утром ощупывал на гимнастике, и блестящих глаз, тихого голоса и дрожащих скул убедили Васеньку больше слов» (там же, 177). В разговоре же с Кити у Левина «голос обрывался» и лицо «выражало страдание», которое трогало Кити. Для неё сила его любви выражалась как раз в силе его ревности.

Во втором цикле между Анной и Вронским почти нет диалога: ни вербального, ни невербального. Когда Анна разговаривает с Долли, повествователь отмечает её прищуренный взгляд. Часто упоминается шутливый тон, в котором сквозит раздражение. Во время светского разговора за обедом повествователь обращает внимание на руки Анны, объясняющей устройство жатвенной машины. «Она взяла своими красивыми, белыми, покрытыми кольцами руками ножик и вилку и стала показывать. Она, очевидно, видела, что из её объяснения ничего не поймется; но, зная, что она говорит приятно и что руки её красивы, она продолжала объяснение» (там же, 206). Единственный маленький диалог между Анной и Вронским происходит ночью. Двум репликам соответствуют два предложения повествователя. И именно невербальный диалог показывает, что понимания между ними уже нет. «Он взял

руку Анны и посмотрел ей вопросительно в глаза. Она, иначе поняв этот взгляд, улыбнулась ему» (там же, 218).

Важную роль в композиции циклов играют *лейтмотивы*, некоторые из них построены по контрасту: «заплатанная кофточка» Долли / роскошь обстановки в имении Вронского; «прищуренные глаза» Анны, её кокетство с Васенькой / смущение Долли и др. Долли так характеризует свои ощущения после проведенного дня в Воздвиженском: «Весь этот день ей всё казалось, что она играет на театре с лучшими, чем она, актерами и что её плохая игра портит все дело» (там же, 211). Вообще мотив игры, актерства прослеживается в двух циклах. Он связан и с темой светской муштры, и с принятой персонажем на себя ролью: «поэтической» (Кознышев), общественного деятеля (Вронский), царицы, имеющей «маленький двор» (Анна), ее рыцаря (Васенька Весловский). В сущности, взрослые «без детей играют в детскую игру» (там же).

Циклы имеют *кольцевую структуру* (как и роман в целом). Цикл «В Воздвиженском» начинается размышлениями Долли и заканчивается ими. Цикл «В Покровском» начинается с обеденного разговора всего семейства, а заканчивается рассказом Долли об изгнании Васеньки и общим весельем.

За этими циклами, построенными по контрасту, следует цикл «Дворянские выборы». В их описании важнее для повествователя не столько то, как они проходят, сколько то, как **воспринимает их Левин**. Он никогда не участвовал в выборах, поэтому его сознание как бы «**остраняет**» для читателя это событие. Выбор Левина в качестве персонажа-светильника обусловлен самой темой и характером героя. Общественная деятельность когда-то очень интересовала его, однако, убедившись в бесполезности земства, он оставил место члена управы, о чем упоминалось в первой части книги. Да и на выборы Левин поехал только потому, что «Кити, видевшая, что он скучает в Москве, и советовавшая ему ехать, помимо его заказала ему дворянский мундир, стоивший восемьдесят рублей. И эти восемьдесят рублей, заплачен-

ные за мундир, были главной причиной, побудившей Левина ехать. Он поехал в Кашин» (там же, 222).

Выборы длились шесть дней, однако в форме эпизода передан только шестой день. Левин хочет понять суть происходящего, но не может. Ему несколько раз объясняют всю сложность этого процесса. Сначала Кознышев объясняет суть переворота, который намечается в результате удачных выборов: «Нужно было на его [предводителя Снеткова] место поставить свежего, современного, дельного человека, совершенно нового, и повести дело так, чтоб извлечь из всех дарованных дворянству, не как дворянству, а как элементу земства, прав те выгоды самоуправления, какие только могли быть извлечены» (там же, 223).

Голоса разбиты были на две партии: молодая и старая. Молодая партия с помощью обмана хочет запутать противников, чтобы перевесить количеством голосов. Для этого предлагают баллотироваться нынешнему предводителю, чтобы его шары переместить к своему претенденту. «Левин стоял в маленькой зале, где курили и закусывали, подле группы своих, прислушиваясь к тому, что говорили, и тщетно напрягая свои умственные силы, чтобы понять, что говорилось» (там же, 226). Однако он не понимает, почему баллотируется прежний предводитель. Левину объясняет это Облонский, но тот, далёкий от интриг, все равно не понимает.

Это непонимание Левина повествователь неоднократно подчеркивает: «Левин и рад был бы войти во вкус, но не мог понять, в чем дело» (там же); «совершенно не понимал, в чем было дело, и удивлялся той страстности, с которою разбирался вопрос о том, баллотировать или не баллотировать мнение о Флерове» (там же, 228). Сергей Иванович разъяснил ему про Флерова. Но в результате Левин делает ошибку за ошибкой. Во время первого голосования он забыл, куда класть шары, и по душевной простоте спросил об этом так, что вопрос услышали все. Этот момент с юмором передан повествователем.

«Сергей Иванович вложил руку в ящик, положил куда-то свой шар и, дав место Левину, остановился тут же. Левин подошел, но, совершенно забыв, в чем дело, и смутившись, обратился к Сергею Ивановичу с вопросом: "Куда класть?" Он спросил тихо, в то время как вблизи говорили, так что он надеялся, что его вопрос не услышат. Но говорившие замолкли, и неприличный вопрос его был услышан. Сергей Иванович нахмурился.

– Это дело убеждения каждого, – сказал он строго.

Некоторые улыбнулись. Левин покраснел, поспешно сунул под сукно руку и положил направо, так как шар был в правой руке. Положив, он вспомнил, что надо было засунуть и левую руку, и засунул ее, но уже поздно, и, еще более сконфузившись, поскорее ушел в самые задние ряды» (там же, 229).

Речь повествователя объясняет читателю то, что не может понять Левин. Контраст между строгим голосом Кознышева и почти детским вопросом смущенного Левина создает комическую ситуацию.

Второе голосование Левина также заставило его покраснеть. «Направо клади, – шепнул Степан Аркадьич Левину, когда он вместе с братом вслед за предводителем подошел к столу. Но Левин забыл теперь тот расчет, который объясняли ему, и боялся, не ошибся ли Степан Аркадьич, сказав "направо". Ведь Снетков был враг. Подойдя к ящику, он держал шар в правой, но, подумав, что ошибся, перед самым ящиком переложил шар в левую руку и, очевидно, потом положил налево. Знаток дела, стоявший у ящика, по одному движению локтя узнававший, кто куда положит, недовольно поморщился. Ему не на чем было упражнять свою проницательность» (там же, 237).

Левин не может понять всех нюансов выборов: одна партия перекладывает шары, другая спаивает участников голосования, увозит мундиры. Левину грустно слышать яростные споры, ругань дворян. Поэтому он уходит в буфет: «Увидав хлопотавших лакеев над перетиркой посуды и расстановкой тарелок и рюмок, увидав их спокойные, оживленные лица, Левин испытал неожиданное чувство облегчения, точно из смрадной комнаты он вышел на

чистый воздух. Он стал ходить взад и вперед, с удовольствием глядя на лакеев» (там же, 228). Контраст в ощущениях Левина, а также сравнения дают скрытую авторскую оценку выборам.

Выборы развивают тему разорения дворян, и не столько материального, сколько морального оскудения. Помещик-консерватор говорит Левину: «Да вот, как вы сказали, огонь блюсти. А то не дворянское дело. И дворянское дело наше делается не здесь, на выборах, а там, в своем углу. Есть тоже свой сословный инстинкт, что должно или не должно. Вот мужики тоже, посмотрю на них другой раз: как хороший мужик, так хватает земли нанять сколько может. Какая ни будь плохая земля, все пашет. Тоже без расчета. Прямо в убыток» (там же, 234). Левин с ним согласен: его хозяйство тоже отчасти убыточно. Но он чувствует свою связь с землей и своими предками, со своим семейным гнездом. Поэтому он так далек в своей простоте от хитрых и запутанных выборов. Вронский же чувствует себя в этой атмосфере «новых» дворян очень комфортно. Его деньги и связи создали ему превосходную репутацию в уездном городе. На этот раз он взял на себя роль землевладельца, которое также бросит, как и все свои увлечения.

Среди эпизодов-сцен в романе «Анна Каренина» можно выделить такие, которые не продвигают сюжетное действие, а являются характеристиками персонажей или их групп, определённой среды. Эти эпизоды наиболее близки к нарративным формам, которые Ж. Женетт называет итеративами; мы используем данный термин. Внутреннюю, или ассоциативную связь между линиями (по контрасту или параллели) помимо контрастно расположенных циклов эпизодов подчеркивают такие сцены-итеративы, в которых развивается одна из сквозных тем романа, Безусловно, одна из важных тем в семейном романе — **воспитание и образование детей**.

Педагогикой Толстой увлекается ещё с 1849 года, когда он организовал свою первую школу, которая просуществовала недолго. Вторую попытку

он предпринял в 1857 г. (эту школу закрыли в 1862 г.). В письме к А.А. Толстой (от 7 августа 1862 г.) писатель так характеризовал свои занятия с детьми: «Вы знаете, что такое была для меня школа, с тех пор, как я открыл ее. Это была вся моя жизнь, это был мой монастырь, церковь, в которую я спасался и спасся от всех тревог, сомнений и искушений жизни» (60, 436).

Педагогические взгляды Толстого менялись на протяжении жизни, однако основные положения, высказанные в его статьях 1862 г. в журнале «Ясная Поляна», оставались главными практическими ориентирами. Особенно он был нетерпим к зубрежке, телесным наказаниям (которые тогда широко использовались), формализму в обучении и воспитании, разграничивая их сущность и задачи. В 1862 г. писатель настаивал на том, что надо отказаться «от старого взгляда на школу как на дисциплинированную роту солдат, которой нынче командует один, завтра другой поручик» (8, 58). «Дух человеческий, говорят немцы, должен быть выломан, как тело, гимнастикой», – иронически писал Толстой (16, 31).

О том же он пишет спустя 12 лет: «Главное основание обучения по моему способу состоит в отсутствии принуждения и в свободном интересе ученика к тому, что ему предлагает учитель» (17, 72). При этом Толстой ценил в учителе не только знание предмета, компетентность, но и понимание детской психологии и, главное, любовь к ученику. Если учитель «имеет только любовь к делу, – он будет хороший учитель. Если учитель имеет только любовь к ученику, как отец, мать, – он будет лучше того учителя, который прочел все книги, но не имеет любви ни к делу, ни к ученикам. Если учитель соединяет в себе любовь к делу и к ученикам, он – совершенный учитель» (22, 195).

Толстой был хорошо знаком с педагогикой Запада. В 1860-61 гг. он посетил ряд школ в Германии, Франции, Швейцарии, беседовал с директором учительских семинарий в Берлине А. Дистервегом, был в дошкольных учреждениях, названных Ф. Фребелем «детскими садами». Неоднократно он вступал в спор с русскими педагогами, последователями И.Г. Песталотти:

Н.Ф. Бунаковым, К.Д. Ушинским, чью книгу «Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии» «думал вложить в руки...Каренина»²³³. Свои педагогические убеждения писатель художественно доказывал в своей трилогии, особенно в повести «Детство».

Толстой неоднократно в своих произведениях описывал в деталях урок, время которого, достаточно длительное и непрерывное, как раз соответствует форме эпизода. В изображении урока Толстого больше всего волнует **атмосфера преподавания**. Её создаёт описание **места** (класса), где проводится урок, поведения учителя, переживаний ученика.

Педагогическая тема в «Анне Карениной» связана с **тремя сюжетными линиями**, однако освещается по-разному. Только Левин и Кити не воспитывают детей, так как их сын рождается лишь в седьмой части романа, а в восьмой – он ещё маленький. Читатель может предполагать, каким отцом будет Левин, по его рассуждениям и впечатлениям, по его обращению с детьми Долли. Описывая процесс обучения и воспитания, автор акцентирует внимание читателя на разные подходы матери и отца. По-разному воспитываются дети у Облонского и Сережа Каренин.

Степан Аркадьевич – добрый и нежный отец, но он совершенно не хочет заниматься воспитанием и образованием детей. Он как бы со стороны смотрит на распорядок в доме, на его нарушение, например, из-за его ссоры с женой: «Все смешалось, – подумал Степан Аркадьич, – вон дети одни бегают» (18, 10). В начале романа мы видим, что он больше любит старшую дочь Таню, а младшего сына меньше, однако старается относиться к ним ровно, но чуткие дети чувствуют фальшь взрослых. Жестами, словами, подарками он выражает любовь к дочери (условное название эпизода «Облонский с детьми»).

«Он достал с камина, где вчера поставил, коробочку конфет и дал ей две, выбрав ее любимые, шоколадную и помадную.

²³³ Кудрявая Н.В. Ушинский Константин Дмитриевич// Лев Николаевич Толстой. Энциклопедия. М., 2009. С. 445.

– Грише? – сказала девочка, указывая на шоколадную.

– Да, да. – И еще раз погладив ее плечико, он поцеловал ее в корни волос, в шею и отпустил ее» (там же, 11).

Это единственный эпизод, где Облонский проявляет отцовские чувства. «Как ни старался Степан Аркадьич быть заботливым отцом и мужем, он никак не мог помнить, что у него есть жена и дети. У него были холостые вкусы, только с ними он соображался» (там же, 274). Данный эпизод никак не продвигает действие романа, зато читатель понимает душу Облонского. Нельзя сказать, что этот эпизод единственный в жизни Облонского: так происходит всегда при общении с детьми. То есть перед нами пример того, как обычно общается Облонский с детьми, что сравнимо с описанием обычного его распорядка дня. В седьмой части романа он уже рассуждает о том, что дети – это тяжелый труд, который мешает родителям наслаждаться жизнью. «В Петербурге дети не мешали жить отцам. Дети воспитывались в заведениях, и не было этого... дикого понятия, что детям всю роскошь жизни, а родителям один труд и заботы» (19, 307).

В результате воспитание и образование детей Облонского полностью зависит от Долли. В романе Долли почти всегда окружена детьми. Все эпизоды, посвященные Долли и её детям, проникнуты авторским сочувствием и пафосом великого предназначения женщины. В романе материнские чувства Долли может оценить только Левин («Никто лучше Левина не мог понять её величия» (там же, 281)), который, зайдя к ней в гости, «видит во всей её славе» (там же). Это сравнение сближает линии Облонский-Долли и Левин-Кити. Левин по отношению к детям Долли выступает как бы лакмусовой бумагой: он сразу чувствует фальшь и искусственность в поведении матери.

Долли очень хочет гордиться своими детьми, воспитать их хорошими людьми, также дать им хорошее образование. Её **воспитание** основано на религиозных принципах. Она бессознательно прививает детям нравственное отношение к жизни. И это у неё получается. Несколько эпизодов показывают материнскую заботу Долли.

В третьей части, живя в деревне, Долли ведет своих детей в церковь причаститься. Даже одевается она теперь не для себя, а «чтоб она, как мать этих прелестей, не испортила общего впечатления» (18, 278). В церкви Долли любит своих детьми, которые «не только были прекрасны собой в своих нарядных платьицах, но они были милы тем, как хорошо они себя держали» (там же).

Во время купания, в этот же день, уже не только Долли восхищается своими детьми, но и крестьянские женщины, подкупившие её «искренним любованьем детьми, которое они выказывали» (там же, 280). Тут в Долли ещё более видна мать, для которой все счастье жизни заключено в детях. «Перебирать все эти пухленькие ножки, натягивая на них чулочки, брать в руки и окунать эти голенькие тельца и слышать то радостные, то испуганные визги; видеть эти задыхающиеся, с открытыми, испуганными и веселыми глазами лица, этих брызгающихся своих херувимчиков было для нее большое наслаждение» (там же, 279). В речи повествователя слышится фразеология Долли.

Все шалости детей она воспринимает слишком близко к сердцу, и её восторженное любованье детьми сменяется сожалением об их плохих поступках. Однако Долли редко наказывает детей, а если наказывает, то быстро смягчается. Толстой противопоставляет методы её воспитания и гувернантки, изображенной как холодная, рассудочная, неживая дама. Строгая англичанка наказала Гришу за свист во время завтрака. Дарья Александровна не могла не «поддержать распоряжение англичанки, и она подтвердила ее решение, что Грише не будет сладкого пирога» (там же, 278). Плачущий Гриша, которому не столько жалко пирога, сколько того, что с ним «несправедливы» (там же), вызывает жалость Долли. Однако, когда она видит сцену, где Таня делится своим пирогом с братом, её сердце наполнилось такой радостью, что «слезы выступили ей на глаза, и она сама простила преступника» (там же). Прямую негативную оценку англичанке дают «бабы», которые любят детей Долли после их купания. Наблюдая за тем, как гувернантка

«надевала на себя третью юбку», молодая женщина выпалила: «Ишь ты, крутила, крутила, все не накрутит!» – сказала она, и все разразились хохотом» (18, 280-281). Главное для Толстого в воспитании детей – это личный пример, который помогает искренней и заботливой Дарье Александровне добиться успеха.

Обучение детей, за которое тоже берется Долли, идет не так успешно. Точка зрения Левина, который винит Долли в неправильном преподавании, приближена к авторской. Чему учить и как, сама Долли не знает, и ориентируется на столичных педагогов, методику которых не поддерживает Левин. Во время написания романа сам автор боролся с принятой тогда методикой образования ведущих педагогов России. Поэтому все эпизоды, где Долли обучает детей, критически **оценивает Левин**.

В Ергушово он, наблюдая, как Долли обучает детей французскому языку в ущерб искренности, мысленно укоряет её за это. «– Как это неестественно и фальшиво! И дети чувствуют это. Выучить по-французски и отучить от искренности» (там же, 286). Здесь также в виде эпизода выступает событие, которое происходит постоянно: «Дарья Александровна всё это двадцать раз уже передумала и всё-таки, хотя в ущерб искренности, нашла необходимым учить этим путём своих детей» (там же).

Следующий эпизод, связанный с обучением Гриши латинскому языку, передан уже комически. Левин, который не раз проводил занятия с Гришей, всей душой хочет заниматься по учебнику (потому что так решила Долли), однако это скучно и ему, и Грише.

«Не успела еще Долли встать, чтоб идти навстречу мужу, как внизу, из окна комнаты, в которой учился Гриша, выскочил Левин и ссадил Гришу.

– Это Стива! – из-под балкона крикнул Левин. – Мы кончили, Долли, не бойся! – прибавил он и, как мальчик, пустился бежать навстречу экипажу.

– Is, ea, id, ejus, ejus, ejus, – кричал Гриша, подпрыгивая по аллее» (19, 141).

Величие Долли как матери постоянно контрастирует в романе с безвыходным положением Анны, которая постепенно выбрала путь любовницы Вронского. На таком контрасте автор выстраивает основную причину трагедии главной героини, которая в итоге лишается и сына, и постепенно теряет расположение любовника. В отличие от Долли, Анна не удовлетворяется ролью матери, из-за любви к Вронскому она оставляет Сережу. Постепенный переход от любящей матери к любовнице повествователь передает подробно, в эпизодах. Все эпизоды с сыном очень выразительны. В первой части романа есть параллель между величием Анны-матери и Долли. После возвращения из Петербурга «первое лицо, встретившее Анну дома, был сын» (18, 114). Здесь очень важен также тактильное общение между сыном и матерью, отражающее их взаимную любовь: «Анна испытывала почти физическое наслаждение в ощущении его близости и ласки и нравственное упокоение, когда встречала его простодушный, доверчивый и любящий взгляд и слышала его наивные вопросы» (там же). Анна всю душу вложила в Сережу, она его любит иногда больше, чем Вронского.

Во второй части романа, после измены, её материнский инстинкт подсказывает ей, что она постепенно скатывается в пучину: «когда она думала о сыне и его будущих отношениях к бросившей его отца матери, ей так становилось страшно за то, что она сделала» (там же, 200). Чувство «омерзения» к самому себе испытывает Вронский при виде сына Анны. «Присутствие этого ребенка вызывало во Вронском и в Анне чувство, подобное чувству мореплавателя, видящего по компасу, что направление, по которому он быстро движется, далеко расходится с надлежащим» (там же, 196).

В романе «Анна Каренина» несколько глав посвящены воспитанию и учёбе девятилетнего Серёжи Каренина, из них лишь последняя глава изображает урок, который отец дает сыну. На протяжении одного цикла, с одной стороны, показано свидание матери с сыном, полное любви, нежности и страдания, и урок отца, с другой, проникнутое излишней строгости, сухости, академичности. Можно также провести параллель между фальшивым свет-

ским обучением Долли своих детей и еще более светским обучением отцом Сережи. Толстой был против воспитания, тем более светского, которое было полностью ориентировано на Европу. Но если и воспитывать ребёнка, то нужно сначала понять его характер. Об этом же писал Руссо в «Эмиле», говоря, что надо сначала хорошо изучить своих воспитанников, прежде чем воспитывать²³⁴.

Поэтому повествователь иронизирует над Карениным, который всерьёз решил заняться воспитанием своего сына по всем правилам педагогической науки, совершенно не зная своего сына. «Прочтя несколько книг по антропологии педагогики и дидактики, Алексей Александрович составил себе план воспитания и, пригласив лучшего петербургского педагога для руководства, приступил к делу» (19, 88). Толстой показывает, что Каренин будет воспитывать своего сына формально, теоретически, исходя из книг, а не из индивидуальных особенностей мальчика. Поэтому и Серёжа во время занятий с отцом чувствует, что отец обращается не к нему лично, а к мальчику вообще. «Отец всегда говорил с ним — так чувствовал Сережа, — как будто он обращался к какому-то воображаемому им мальчику, одному из таких, какие бывают в книжках, но совсем не похожему на Сережу» (там же, 96).

Перед тем как подробно изобразить урок, Толстой передаёт (в гл. XXVI) разговоры Сережи с швейцаром Капитонычем, гувернером Василием Лукичом, с учителем грамматики Михаилом Ивановичем.

Везде мальчик хочет наладить общение со взрослыми, поделиться своими мыслями, однако его обрывают и говорят об учёбе и долге. Действие происходит накануне дня рождения Серёжи. И он, вернувшись с прогулки весёлый и бодрый, всей душой хочет, чтобы во время урока его отец был с ним добрее. Сережа интересуется у Капитоныча, удовлетворил ли папа просьбу одного чиновника, и очень радуется положительному ответу, а затем спрашивает, рад ли был папа награде, которую получил сегодня. Однако Капитоныч сразу меняет тон разговора на официальный: «Как царской милости

²³⁴ Руссо Ж.Ж. Эмил, или О воспитании. СПб., 1915. С. 8.

не радоваться! Значит, заслужил, – сказал швейцар строго и серьезно». И потом добавляет: «И вам ученье, сударь, идите» (там же, 93).

После этого весёлое расположение Серёжи перешло в задумчивое. Таким же образом построены и диалоги с гувернером и учителем грамматики. На уроке грамматики Сережа «решительно не мог вспомнить и понять, что коротенькое и такое понятное слово “вдруг” есть обстоятельство образа действия» (там же, 94). (Чувствуется ирония Толстого-педагога над принятой методикой преподавания русского языка детям). Желая утешить огорченного учителя, Сережа спрашивает, когда бывают его именины, а в ответ слышит: «Вы бы лучше думали о своей работе, а именины никакого значения не имеют для разумного существа. Такой же день, как и другие, в которые надо работать» (там же). Глава заканчивается грустными размышлениями Серёжи. «Но для чего они все сговорились это говорить все одним манером, все самое скучное и ненужное? Зачем он отталкивает меня от себя, за что он не любит меня?» (там же).

Следующая глава (XXVII), являющаяся одним эпизодом с условным названием «Каренин дает урок сыну», усиливает огорчение мальчика. Размышления Серёжи и комментарии повествователя преобладают над диалогом, который занимает всего несколько строк. Серёжа с сияющим лицом спрашивает отца, рад ли тот награде. Но отец строго ему отвечает. «Во-первых, не качайся, пожалуйста, — сказал Алексей Александрович. — А во-вторых, дорога не награда, а труд. <...> когда ты трудишься (говорил Алексей Александрович, вспоминая, как он поддерживал себя сознанием долга при скучном труде нынешнего утра, состоявшем в подписании ста восемнадцати бумаг), любя труд, ты в нем найдешь для себя награду» (там же, 96). Толстой был убеждён в том, что только примером можно воспитывать детей. «Люди более всего восприимчивы к внушению в детском возрасте. Рассуждение не имеет на них 1/1000 того влияния, которое имеет на них пример»²³⁵.

²³⁵ Толстой Л.Н. Избранные мысли о воспитании и образовании. М., 1909. С. 69.

Религиозность отца также формальная, снова возникает параллель между религиозным чувством Левина, который видит смысл жизни в вере и Карениным, для которого это обязанность как добропорядочного чиновника.

Урок отца «состоял в выучиванье наизусть нескольких стихов из Евангелия и повторении начала Ветхого завета» (там же). Толстой всячески отрицал механическое заучивание, тем более религиозных догматов. Эта сцена комична: наставнический тон и раздражение Каренина контрастируют с непосредственностью сына. Когда Серёжа отвечал стихи из Евангелия, «он загляделся на кость лба отца, которая загибалась так круто у виска, что он запутался и конец одного стиха на одинаковом слове переставил к началу другого. Для Алексея Александровича было очевидно, что он не понимал того, что говорил, и это раздражило его» (там же).

Ассоциативное мышление мальчика еще раз отсылает нас к основному принципу выстраивания сюжетных линий – принципу параллели и контраста. Из патриархов мальчик помнит только Еноха, он «был любимое его лицо из всего Ветхого завета, и ко взятию Еноха живым на небо в голове его привязывался целый длинный ход мысли, которому он и предался теперь, остановившимися глазами глядя на цепочку часов отца и до половины застегнутую пуговицу жилета» (там же, 97). Автор-повествователь доказывает, что ребёнок может запомнить только то, что понимает или то, с чем связаны какие-либо впечатления. Механическое заучивание бесполезно. При этом холодность и спокойствие отца контрастируют с поведением сына: он «мялся, и резал стол, и качался на стуле» (там же).

И учитель, и отец Серёжи решили, что для мальчика важнее всего долг, труд и глубокая религиозность. А для мальчика важнее всего любовь отца и матери, искренность со стороны взрослых, а вместо этого ему читают нотации и обманывают, говоря о смерти матери. По-настоящему он учится не на скучных и непонятных уроках, но в школе самой жизни. «Воспитатели его жаловались, что он не хотел учиться, а душа его была переполнена жаждой познания. И он учился у Капитоныча, у няни, у Наденьки, у Василия Лукича,

а не у учителей. Та вода, которую отец и педагог ждали на свои колеса, давно уже просочилась и работала в другом месте» (там же, 98). Таким образом, любовь для писателя – это главное действенное средство как в педагогике, так и в жизни.

Последнее свидание Анны с сыном произойдет в пятой части романа, после урока отца. Анна успеет поздравить сына с Днем рождения. Этот эпизод выписан с максимальной точностью, вплоть до секунды²³⁶. Величие материнского чувства Анны здесь проникнуто болью и жалостью к себе самой. Анне уже не суждено отвратить неизбежного расставания с сыном. Рассудочному и холодному обучению отца противопоставлена нежная чувствительность матери. Последнее свидание Анны с сыном подчеркивает её настоящую материнскую любовь, которую чувствует Сережа. В их свидании очень важен также невербальный диалог, а именно **язык тела**.

«— Сережа! Мальчик мой милый!— проговорила она, задыхаясь и обнимая руками его пухлое тело.

– Мама! – проговорил он, двигаясь под ее руками, чтобы разными местами тела касаться ее рук.

Сонно улыбаясь, все с закрытыми глазами, он перехватился пухлыми ручонками от спинки кровати за ее плечи... и стал тереться лицом об ее шею и плечи... Она узнавала и не узнавала его голые, такие большие теперь, ноги, выпроставшиеся из одеяла, узнавала эти похуделые щеки, эти обрезанные короткие завитки волос на затылке, в который она так часто целовала его. Она ощупывала все это и не могла ничего говорить; слезы душили ее» (19, 105).

В седьмой части материнские чувства Анны полны фальши и искусственности. В конце романа перед нами уже не любящая мать, а только любовница. Это тем более очевидно в сравнении с образами матерей Кити и

²³⁶ См. подробный разбор данного эпизода: Чернец Л. В. Эпизод в композиции романа «Анна Каренина» // Толстой сегодня. Материалы толстовских чтений 2012 г. М., 2014. С. 63–75.

Долли. Анна – образованная и умная женщина, не терпящая фальши, однако вся её жизнь теперь самообман. Единственная встреча главных героев романа у Анны, когда пьяный Левин выслушивает её взгляды на воспитание и образование детей, а Анна всеми силами пытается его влюбить в себя, является кульминационным моментом всего произведения, где одна из главных тем – мысль семейная – наиболее ярко выступает на первый план. В этом эпизоде тема эмансипированной женщины, которая хочет быть равна мужчине, окончательно развенчивается автором. Поэтому её разговор с Левиным о воспитании, вместе с её кокетством, вызывает иронию автора.

«– Я вот говорю Анне Аркадьевне, – сказал Воркуев, – что если б она положила хоть одну сотую той энергии на общее дело воспитания русских детей, которую она кладет на эту англичанку, Анна Аркадьевна сделала бы большое, полезное дело.

– Да вот что хотите, я не могла. Граф Алексей Кириллыч очень поощрял меня (произнося слова *граф Алексей Кириллыч*, она просительно-робко взглянула на Левина, и он невольно отвечал ей почтительным и утвердительным взглядом) – поощрял меня заняться школой в деревне. Я ходила несколько раз. Они очень милы, но я не могла привязаться к этому делу. Вы говорите – энергию. Энергия основана на любви. А любовь неоткуда взять, приказать нельзя. Вот я полюбила эту девочку, сама не знаю зачем» (там же, 276).

Анна понимает, что это занятие неискреннее по отношению к собственной дочери и сыну. Однако в её положении ей ничего больше не остается делать. «Я ничего не могу делать, ничего начинать, ничего изменять, я сдерживаю себя, жду, выдумывая себе забавы – семейство англичанина, писание, чтение, но все это только обман, все это тот же морфин» (там же, 282).

Энергию любви она сохранила только к сыну, которого не перестает сильно и нежно любить и надеется ещё, что ей отдадут его: «И он [Облонский] вспомнил то робкое, жалостное выражение, с которым Анна, отпуская его, сказала: "Все-таки ты увидишь его. Узнай подробно, где он, кто при нем.

И, Стива... если бы возможно! Ведь возможно?» (там же, 304). Глазами её брата мы видим повзрослевшего Сережу, которому воспоминания о матери причиняют боль и страдание.

« – А ты помнишь мать? – вдруг спросил он...

...Оставьте меня! Помню, не помню... Какое ему дело? Зачем мне помнить? Оставьте меня в покое! – обратился он уже не к гувернеру, а ко всему свету» (там же, 306).

В последних главах романа перед самоубийством Анна в разговоре с Вронским снова появляется тема материнства. Потеря сына наиболее остро ощущается главной героиней на фоне охлаждения Вронского к ней. Любовь Анны к Сереже контрастирует с её холодным и безразличным отношением к дочери Вронского, что замечает Долли, приезжая в Воздвиженское. В Москве Анна, чтобы найти себе какие-то занятия, взяла к себе в воспитанницы девочку-англичанку. Уязвленный Вронский, не видя любви Анны к его дочери, укоряет её за фальшь: «Мне неинтересно ваше пристрастие к этой девочке, это правда, потому что я вижу, что оно ненатурально» (там же, 320).

Вспоминается эпиграф к роману: вот оно, «воздаяние». Предполагается, что полноценная семья сложится у Кити и Левина, но об этом читатель может только догадываться.

Роман построен на контрастах и параллелях. Две сюжетные линии связывает сеть ассоциаций и сравнений. Особенно это очевидно в конце, где после смерти главной героини роман не кончается. Эту особенность великого произведения не хотели замечать издатели романа, упрощая его смысл по политическим соображениям. Так, редактор «Русского Вестника» М. Н. Катков отказался печатать восьмую часть романа из-за иронического изображения Толстым просербского движения. Читателям же объяснил свою позицию иначе: «В предыдущей книжке, под романом «Анна Каренина» выставлено: “окончание следует”. Но со смертью героини, собственно, роман кончился. По плану автора следовал бы ещё небольшой эпилог, листа в два, из коего читатели могли бы узнать, что Вронский, в смущении и горе после смерти

Анны, отправляется добровольцем в Сербию и что все прочие живы и здоровы, а Левин остается в своей деревне и сердится на славянские комитеты и на добровольцев»²³⁷.

Это нелепое объяснение побудило Л. Толстого вместе со Н.Н. Страховым написать ответное письмо в «Московские ведомости» (не отправлено), где заметка Каткова была спародирована оригинальным образом: «Это мастерское изложение последней, ненапечатанной части “Анны Карениной” заставляет пожалеть, зачем Редакция Р.В. [занял] в продолжение трех лет занимала так много места в своем журнале [и так долго томила своих читателей] этим романом. Она могла бы с такою грациозностью и лаконичностью рассказать и весь роман [так:] *не более как в 10 строчках* [Была-де одна дама и она] [бросила] [ушла-де от мужа и т.д. Но, полюбив другого, она стала всё на него сердиться и бросилась под вагон. Кроме того, был Левин, который женился на одной девице и прижил сына. Он с своим семейством все время был здоров]»²³⁸. Даже в этом ироническом пересказе упомянут «здоровый» Левин – центральный герой романа, наряду с Анной. На отказ печатать восьмую часть романа отреагировал А. Фет, отмечая важность в композиции романа двух равноправных линий, их взаимодополняемость: «Но понимают ли эти мудрецы, что “Каренина” без эпилога не корова без хвоста, а змея без хвоста, то есть без необходимой части организма, без чего она неполна и непонятна» (письмо Толстому от 3 авг. 1877 г.)²³⁹.

²³⁷ Русский Вестник. 1877. № 5. С. 472.

²³⁸ Проект письма Толстого по поводу заметки Каткова об окончании «Анны Карениной» [июнь-июль, 1877] // Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. С. 121. Все поправки и переделки Толстого набраны курсивом, а зачеркнутые им или Страховым слова заключены в прямые скобки. Окончательный текст письма и другой черновой вариант см.: Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (Юбилейн.): В 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 329-331.

²³⁹ Толстой Л.Н. Переписка с русскими писателями. Т. 1. С. 478.

Заключение

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Как и в большинстве романов 19 века, в «Анне Карениной» широко используются, в различных сочетаниях, все основные композиционно-речевые формы, при этом стилеобразующей композиционной единицей можно считать *эпизод* с включением диалога персонажей (современники Толстого часто называли такие эпизоды и в «Войне и мире», и в «Анне Карениной» «сценами», восхищаясь искусством детализации изображения).

Также в романе, наряду с *эпизодами-сценами*, очень важное место занимают *эпизоды-интроспекции*, раскрывающие внутренний мир главных героев, помогающие понять авторскую концепцию благодаря лейтмотивной структуре, параллелизмам и контрастам в передаче внутреннего монолога или несобственно-прямой речи героя. Особым видом интроспекции можно считать сновидения героев, то есть изображение измененных состояний сознания. В «Анне Карениной» они образуют систему, скреплённую повторяющимися мотивами. Как уже показано в ряде литературоведческих работ²⁴⁰, эпизод – это относительно самостоятельная, вычленяемая из текста часть произведения, где представлен некий ход в развитии внешнего и/или внутреннего действия, не меняется состав основных участников, соблюдается единство времени и места действия. Поэтому эпизоду нетрудно дать рабочее заглавие, например: «Кити и Левин в Зоологическом саду», «Свидание Анны с сыном», «Каренин дает урок Сереже» и др. При этом границы эпизода могут не совпадать с членением текста романа на главы. Художественное время в эпизоде приближено к реальному (насколько, конечно, это возможно в эпосе, где есть речь повествователя). Полярной формой является *сообщение (резюме)*, нередко «умещающее в одной фразе события многих лет»²⁴¹.

Чередование эпизодов и сообщений сближает «Анну Каренину» с романами его современников, в частности с романами И.С. Тургенева. Однако соотношение форм в «быстрых» (у Тургенева) и медлительных (у Толстого) романах различно. В романах Тургенева сообщения о прошлом и будущем героев, или *предыстории и эпилоги*, занимают очень большое место. Кроме того, чередование эпизодов-сцен и эпизодов-интроспекций, в которых преобладает монолог героя, переданный, как правило, прямо и подробно, отличает роман Толстого от других русских романистов 19 века. Например, Тургенев не так часто использует форму внутреннего монолога или несобствен-

²⁴⁰ См. в особенности: *Сергеева Е.Е.* Эпизод в драматическом и эпическом произведении («Дмитрий Самозванец» и «Василий Шуйский» А.Н.Островского, «Война и мир» Л.Н.Толстого). Автореф. дис. на соис. к. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2007.

²⁴¹ *Тодоров Цв.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С.28.

но-прямой речи для изображения диалектики души, а включает в повествование такие композиционно-речевые формы, как *дневник героя* или *письмо*, а также форму «*рассказанного эпизода*» или *монтаж небольших сцен*.

Нарративная стратегия, используемая в романе «Анна Каренина» отличается большим разнообразием за счет таких единиц, как *итеративы* (описание повторяющегося события, характеристика отношений между героями, длящаяся какой-то отрезок времени), *описания статичных предметов*, *эллипсисы*, а также *сообщений и умолчаний* (эллипсисов). Используя эти приемы, Толстой применяет разные вариации *темпа повествования*, что способствует ощущению максимальной реальности происходящего и направляет внимание читателя в нужную сторону.

Но для композиции «Анны Карениной» характерна еще одна особенность: автор часто объединяет эпизоды в *циклы*, что связано и с *сюжетной многолинейностью* этого романа, и с ведущим принципом поэтики Толстого – *принципом контраста*. Термин «цикл» применяется в литературоведении 19–21 вв. к группе произведений, часто разножанровых, образующих некое тематическое, смысловое единство, говоря иначе, это «произведение произведений»²⁴². Единство цикла обычно подчеркнуто общим заглавием («Сумерки» Е.А. Баратынского, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова).

Однако говорить о циклизации, на наш взгляд, можно применительно к эпизодам внутри романа, с его широким охватом жизни героев. Ведь проблема сходная: *соотношение целого и относительно автономной части*, элемента, каковым в рамках романа является эпизод (имеющий свою композицию: начало, кульминацию, завершение). К анализу «Анны Карениной», романа с несколькими сюжетными линиями, применение понятий «циклизация» и «цикл» оправдано в тех случаях, когда эпизоды, изображающие в совокупности период романного бытия одного героя или нескольких героев, связанных друг с другом, *контактно расположены и составляют определенное целое*.

²⁴² Дарвин М.Н. Цикл // Введение в литературоведение. М., 2012. С. 130.

В романе «Анна Каренина» преобладают косвенные формы выражения авторской оценки, и важнейшим способом передать эту оценку является сама *композиция сюжета*. Здесь две главные сюжетные линии, которые иногда пересекаются (Анна– Вронский – Каренин, Левин – Кити), третья линия (Облонский – Долли) выполняет посредническую функцию между ними. Развитие сюжетных линий передано часто в циклах эпизодов, объединенных одной темой, одним или несколькими главными персонажами; их время протекания, за редким исключением, *непрерывно*, также действие в них происходит в *одном месте* (конечно, не в узко классицистическом понимании: это Москва или Петербург, Покровское или Воздвиженское, Италия и др.). В общей композиции, как правило, цикл эпизодов, относящихся к одной сюжетной линии, сменяется циклом, представляющем другую линию.

Время и пространство выступают как координаты цикла. Часто цикл охватывает один день (ч. 2, гл. XII-XVII – приезд Облонского к Левину, гл. XVIII-XXIX – скачки), за который с героями происходят существенные изменения. Смена места действия обычно является сигналом смены цикла. В циклах, описывающих отношения Анны и Вронского, важнее время, в отличие от циклов, посвященных Левину и Кити: здесь более значимо место действия (деревня или город).

В первой части романа (его «увертюре») преобладает чередование не циклов, а эпизодов, то есть это скорее монтажная композиция. Писатель в первой части как бы собирает всех главных персонажей, завязывает «узлы» всех трех сюжетных линий, вводит все основные темы романа, которые далее получают свое развитие. Также в первой части мы видим все основные приемы и принципы художественного изображения. Главный из них – это принцип контраста, проявляющийся в пределах эпизода: описания внешности, характеристика, невербальный диалог.

Но после «увертюры», намечающей основные мотивы, композиция в основном основана на *смене, чередовании эпизодных циклов*. Они контрастируют друг с другом по *эмоциональной доминанте, темпу повествования, а*

также по выбору преобладающей «точки зрения». Это во многом обусловлено противопоставлением двух типов любви: страстной и одухотворенной. Каждый цикл имеет свою композицию: начало и завершение. Говоря несколько упрощенно, можно считать, что вначале вектор линии Анна – Вронский – это их движение к счастью (пусть греховному), вектор же линии Левин – Кити: от возможного счастья к несчастью. Но затем все меняется.

Для Толстого всегда важен выбор персонажа, чья точка зрения будет преобладать в эпизодном цикле. Воспользовавшись позднейшим термином «персонаж-светильник»²⁴³, введенным Генри Джеймсом, можно сказать, что читатель «видит» происходящее или глазами Долли (ч. 6, гл. цикл «В Воздвиженском»), или Левина (цикл «Дворянские выборы»), или Анны (цикл «Самоубийство»). При изображении деревни или, напротив, искусственного, лицемерного общения в высшем свете, писатель, как правило, делает «светильником» Левина, своего автопсихологического героя, чье «непонимание» подчеркивает авторскую иронию, если не сатиру.

Однако при предпочтении в «Анне Карениной» (по сравнению с другими произведениями) косвенных форм выражения авторской оценки, Толстой в этом романе остается все же «всеведущим» повествователем. Это ярко проявляется в комментарии повествователя к репликам героев в диалоге (в особенности в изображении *«невербального диалога»*, который противоречит словам героев), в используемых повествователем *сравнениях* (так, сближение Анны с Вронским сравнивается с ее «убийством»), *в повторяющихся деталях, перерастающих в символы* и др. Особенно это очевидно при рассмотрении композиции *эпизодов-интроспекций*, где развивается цепь лейтмотивов, отражающих авторскую точку зрения на сложные сцепления смыслов.

Таким образом, помимо композиционных возможностей (контактное расположение по контрасту или по принципу параллели эпизодов или циклов эпизодов, использование точки зрения персонажа, варьирование темпа по-

²⁴³ Джеймс Г. Из предисловий к Собранию сочинений (1907-1909) Пер. Т. Морозовой // Писатели США о литературе. М., 1982. Т.1. С.157.

вестования с помощью смены эпизодов и сообщений, сцен и интроспекций) автор для передачи своей точки зрения использует сложную цепь *лейтмотивов*, которые проникают во все сюжетные линии, наполняясь новыми смыслами.

Роман «Анна Каренин» восхищал многих писателей и критиков, некоторые из них ставили его выше эпopeи «Война и мир». В предисловии к американскому изданию «Анны Карениной» Т. Манн приравнивает этот роман к гомеровскому эпосу. «Эпическая стихия с её величавыми просторами, с её привкусом свежести и жизненной силы, с вольным и размеренным дыханием её ритма, с её однообразием, которое никогда не наскучит, – как она сродни морю, как море сродни ей. Я имею здесь в виду гомеровскую стихию, древнее как мир искусство повествования, тесно слитое с природой, во всем его наивном величии, во всей его телесности и предметности, непреходящее здоровое начало, непреходящий реализм. В этом сила Толстого, сила, которой не обладал в такой мере ни один эпический художник нового времени»²⁴⁴. Для Т. Манна сближение эпоса и романа заключается в таком всеобъемлющем и объективном изображении жизни, которое он находит у Толстого. «Лев Толстой также был романистом новейшего времени и, без сомнения, наиболее могущественным. Это один из тех случаев, которые вводят нас в искушение опрокинуть соотношение между романом и эпосом, утверждаемое школьной эстетикой, и не роман рассматривать как продукт распада эпоса, а эпос – как примитивный прообраз романа»²⁴⁵.

Не менее восхищенно в письме к Констанс Гарнет от 10 мая 1902 г. о романе высказался Дж. Голсуорси: «Я дочитал второй том Анны и в таком восхищении, что должен хотя бы отчасти излиться. Сцена родов и смерть Анны по силе чувства и прозрения высшее, что сделал Толстой, насколько я

²⁴⁴ Манн Т. Анна Каренина // Он же. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С.250-251.

²⁴⁵ Там же. С. 279

его знаю; а разговор Степана Аркадьевича с Карениным, Ландау и графиней Лидией Ивановной непревзойденная сатира. Я склоняюсь к мысли, что Толстой в глазах потомства будет стоять в одном ряду с Шекспиром. Его творчество совсем иного рода, чем творчество Тургенева, Шекспира, Мопассана; это что-то совсем новое. Его ни с чем нельзя сравнить. Верно сказал на днях Эдвард: оно достигает новых глубин сознания, а значит, и анализа»²⁴⁶.

И сама композиция сюжета английского романиста, автора многолинейных по своему сюжету произведений, близка к романам Толстого. Его трилогия «Сага о Форсайтах» написана как чередование эпизодных циклов. Здесь три части и интерлюдия, при этом каждой главе автор дает заглавие. Можно говорить о толстовской традиции в «Саге о Форсайтах», а также во многих других многолинейных романах XX-XXI вв.

Приложение

Сюжетно-повествовательные циклы в романе «Анна Каренина»

Приведены заглавия частей, предложенные Э. Г. Бабаевым. Заглавия циклов принадлежат автору статьи. Указываются время и место действия. Циклы, где автор точно обозначает суточное время, отмечены звездочкой.

Часть I. «Путаница».

1. Цикл «Облонские: после измены» (гл. 1-5). Время сюжета – Москва, зима, один день*.

²⁴⁶ Голсуорси Дж. Собр. соч.: В 16 т. М., 1962. Т.16. С. 473.

2. Цикл «Неудачное сватовство Левина» (гл. 6-15) – Москва, один день*.
3. Цикл «Знакомство Вронского и Анны. Бал» (гл. 16-23) – Москва, два дня*.
4. Цикл «Левин после отказа» (гл. 24-27) – Москва-Покровское, два дня.
5. Цикл «Анна и Вронский: после бала» (гл. 28-34) – Москва – Петербург, два дня*.

Часть II. «Пучина».

1. Цикл «Консилиум у Щербацких» (гл. 1-3) – Москва, конец зимы, один день.
2. Цикл «Связь Анны и Вронского» (гл. 4-11) – Петербург, один день.
3. Цикл «Незаживающая рана Левина» (гл. 12-17) – Покровское, весна, один день.
4. Цикл «Скачки» (гл. 18-29) – чухонская деревня – ипподром – Петергоф, июль, один день*.
5. Цикл «Кити на водах: излечение» (гл. 30-35) – Соден, три дня.

Часть III. «Паутина лжи».

1. Цикл «Любовь или общее дело?» (гл. 1-12) – Покровское – Ергушово, июнь, четыре дня.
2. Цикл «После признания: Анна, Каренин, Вронский» (гл. 13-23) – Петербург, два дня.
3. Цикл «Общее благо» (гл. 24-32) – Покровское, четыре дня.

Часть IV. «Примирение».

1. Цикл «Мечты Анны о разводе» (гл. 1-5) – Петербург, середина зимы, два дня*.

2. Цикл «Обед у Облонских. Предложение Левина принято» (гл. 6-16) – Москва, два дня*.

3. Цикл «Примирение и отъезд за границу» (гл. 17-23) – Петербург, конец февраля, четыре дня.

Часть V. «Избрание пути».

1. Цикл «Венчание Левина и Кити» (гл. 1-6) – Москва, два дня.

2. Цикл «Анна и Вронский в Италии» (гл. 7-13) – Италия, два дня.

3. Цикл «Жизнь и смерть: смерть Николая и беременность Кити» (гл. 14-20) – Покровское-губернский город, четыре дня.

4. Цикл «Свидание Анны с сыном» (гл. 21-33) – Петербург, четыре дня*.

Часть VI. «Два брака».

1. Цикл «Покровское» (гл. 1-15) – Покровское, лето, четыре дня*.

2. Цикл «Воздвиженское» (гл. 16-24) – Воздвиженское, два дня*.

3. Цикл «Дворянские выборы» (гл. 25-32) – Кашин, осень, два дня.

Часть VII. «Рождение и смерть».

1. Цикл «Роды Кити» (гл. 1-16) – Москва, зима, два дня*.

2. Цикл «Каренин: отказ в разводе» (гл. 17-22) – Петербург, весна, два дня.

3. Цикл «Самоубийство Анны» (гл. 23-31) – Москва – ст. Обираловка, май, три дня*.

Часть VIII. «Закон добра».

1. Цикл «Вронский уезжает на Сербскую войну» (гл. 1-5) – Москва, июль, один день.

2. Цикл «Успокоение в вере Левина» (гл. 6-19) – Покровское, один день.

Библиография

Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (Юбилейн.): В 90 т. М.– Л., 1928–1958.
(Текст «Анны Карениной» опубликован в тт. 18–19).

Л.Н. Толстой – Н.Н. Страхов. Полн. собр. переписки: В 2 т. Оттава, М., 2003.

Тургенев И.С. Новь // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 9. М., 1982.

Анненков П.В. О мысли в произведениях изящной словесности// Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века/ Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В.К. Кантора и А.Л. Осповата. М., 1982.

Анненков П.В. Характеристика: И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой// П.В. Анненков. Критические очерки. СПб., 2000.

Аристотель. Поэтика. Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература. М., 1978.

Ауэр А.П. Цикл // А.Н. Островский. Энциклопедия / Гл. ред. И. А. Овчинина. 2012.

Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. СПб., 2000.

Бабаев Э. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. М., 1978.

Бабаев Э.Г. Из истории русского романа XIX века (Пушкин, Герцен, Толстой). М., 1984.

Батюто А. Тургенев-романист. Л., 1972.

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров// Собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т.5.

Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Белецкий А.И. В мастерской художника слова // Избранные труды по теории литературы. М., 1964.

Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // Он же. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1954. Т.4.

Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7.

Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М., 2005.

Брюсов В.Я. Urbi et Orbi. М., 1903.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957.

- Буайе Поль. Три дня в Ясной Поляне// Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1978. Т.2.
- Бялый Г.А. И.С. Тургенев и русский реализм. М. – Л., 1962.
- Дибелиус В. Морфология романа // Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы / Пер. с нем. М., 2007.
- Введение в литературоведение/ под ред. Л.В. Чернец. М., 2011.
- Вейман Р. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения / Пер. с нем. М., 1965.
- Вердеревская Н.А. Русский роман 40-60 гг. 19 века. Казань. 1980.
- Вересаев В. В. Живая жизнь. М., 1991.
- Веселовский А.Н. История и теория романа // Веселовский А.Н Избранные статьи. Л., 1939.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
- Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980.
- Винникова Г.Э. Тургенев и Россия. М., 1986.
- В мире Толстого. Сборник статей. М., 1978.
- Вроон Р. Ещё раз о понятии «лирический цикл» // Искусство поэтики – искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко. Тверь. 2007.
- Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов-на-Дону. 1998.
- Гаврилюк А.М. Стиль форсайтовского цикла Джона Голсуорси: К борьбе за реализм в английской литературе XX в. Львов. 1977.
- Гегель Г. В. Ф. Соч. в 14 т. М., 1958. Т. XIII.
- Гоголь Н.В. Малое собр. соч. Спб., 2015.
- Горная В. Мир читает «Анну Каренину». М., 1979.
- Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1976.
- Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого: В 2 т. М., 1922. Т.1.
- Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927.
- Гудзий Н.К. История писания и печатания «Анны Карениной»// Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1939. Т. 20.

Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957.

Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963.

Дарвин М.Н. Русский лирический цикл. Красноярск, 1988.

Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирических произведений. Кемерово, 1997.

Джеймс Г. Из предисловий к Собранию сочинений (1907-1909) Пер. Т. Морозовой// Писатели США о литературе. М., 1982. Т.1.

Джеймс Г. Искусство прозы. Предисловия к романам // Писатели США о литературе: В 2 т. М., 1982. Т. 1.

Джеймс У. Психология. М., 1991.

Днепров В. Д. Драма в романе. Из художественного опыта Достоевского // Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.

Днепров В. Изобразительная сила толстовской прозы// Толстой – художник. Сборник статей. М., 1960.

Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1971.

Долинин К.А. Интерпретация текста. М., 2005.

Достоевский Ф.М. Собр. Соч.: В 10 т. М., 1956-1958. Т. 5.

Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Флинта, 1988.

Жданов В. А., Зайденшнур Э. Е. История создания романа "Анна Каренина" // Толстой Л. Н. Анна Каренина: Роман в восьми частях / Изд. подгот. В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур. М., 1970.

Жданов В. Творческая история «Анны Карениной». М., 1957.

Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. / пер с фр. М., 1998. Т. 2.

Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988.

Искусство поэтики – искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко. Сб. науч. тр. Тверь. 2007.

- Ищук Г.Н. Лев Толстой. Диалог с читателем. М., 1984.
- Ковалев В.А. О стиле художественной прозы Л.Н. Толстого. М., 1960.
- Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994.
- Кожин В. В. Происхождение романа. М., 1963.
- Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977.
- Корман Б.О. Теория литературы. Ижевск, 2006.
- Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Теория литературы. Ижевск, 2006.
- Кормилов С.И. Сюжет и фабула // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001.
- Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения: А.Ж. Греймас и Кл. Бремон // Он же. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М., 1998.
- Кошанский Н.Ф. Общая риторика. Спб., 1849.
- Кошанский Н.Ф. Частная риторика. Спб., 1849.
- Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика. М., 2004.
- Кудрявая Н.В. Лев Толстой о смысле жизни. М., 1993.
- Кучина Т. Поэтика «я» - повествования в русской прозе конца XX-начала XXI века. Ярославль. 2008.
- Л.Н. Толстой. Энциклопедия / Сост. и научн. ред. Н.И. Бурнашёва. М., 2009.
- Леонтьев К.Н. О романах Л.Н. Толстого. М., 1911.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001.
- Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.
- Маймин Е.А. Лев Толстой. Путь писателя. М., 1980.

Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Манн Ю.В. Новые тенденции романной поэтики // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987.

Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10.

Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. Л., 1975.

Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М., 2000.

Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976.

Мопассан Г. де Гюстав Флобер // Он же. Статьи о писателях. М., 1957.

Мотылёва Т.Л. Творчество Ромена Роллана. М., 1959.

Набоков В. Лев Толстой. Анна Каренина // Набоков В. Лекции по русской литературе/пер с англ. М., 1996.

Никандрова О.В. Принципы лирической циклизации (На материале русской поэзии XIX – начала XX вв.) // Художественный текст и культура. Владимир. 2006.

Новый Завет. Евангелие от Иоанна (12, 6) // <http://www.patriarchia.ru/bible/jn/12/> (дата обращения 14.06.2016)

Одинокое В.Г. Поэтика романов Л.Н. Толстого. М., 1978.

Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // он же. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии. Спб., 1821. Ч. 1-3.

Охунов Р.О. Принципы художественной характерологии в романах И.С. Тургенева «Дым» и «Новь»: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1991.

Поспелов Г.Н. Сюжет // Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987.

Поэтика. (О. Брик, Е. Поливанов, Виктор Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Лев Якубинский). Петроград. 1919.

Преображенский А. Теория словесности. Начала эстетики, риторики и поэтики. М., 1895.

Прянишников Н. Проза Льва Толстого (О некоторых особенностях его писательской манеры). Оренбург., 1959.

Пумпянский Л.В. «Дым». Историко-литературный очерк // Роман И.С. Тургенева «Дым» в истории изучения. Спб., 2014.

Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века): Автореф. дис. докт. филол. наук. Пермь, 2007.

Романова Г.И. Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема. М., 2008.

Романова Н.И. Образ Левина в восприятии русской критической мысли (1875-1877) // Л.Н. Толстой в историко-культурном пространстве России. Материалы шестого Международного толстовского конгресса. М. – Севастополь. 2015.

Романова Г.И. Практика анализа литературного произведения. Учебное пособие. М., 2005.

Рубичева Ю.А. Невербальный диалог в романах «Госпожа Бовари» Г. Флобера и «Анна Каренина» Л.Н.Толстого // Сравнительное и общее литературоведение. Сб. ст. молодых ученых. М., 2008. Вып. 2.

Русская эстетика и критика 40-50 гг. XIX века. М., 1982. С. 319-320.
Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977.

Русские писатели о литературе.: В 3. т. Ленинград. 1939. Т. 2.

Руссо Ж.Ж. Эмиль, или О воспитании. СПб., 1915.

Рыбникова М.А. Приемы письма в «Войне и мире» Л.Н. Толстого // Рыбникова М.А. Избранные труды. М., 1985.

Сабуров А.А. «Война и мир» Л.Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М., 1959.

Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы: Жазуши, 2013.

Сапогов В.А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968.

Сергеева Е.Е. Эпизод в драматическом и эпическом произведении. Автореф. дис. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2007.

Сергеева Е.Е. Эпизод (из истории термина и понятия) // Сравнительное и общее литературоведение. М., 2010. Вып. 3.

Силантьев И. Поэтика мотива. М., 2004.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. Вып. 1-3 / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск, 2006-2008.

Событие и событийность. Сб. ст. / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. М., 2010.

Старыгина Н.Н. Проблема цикла в прозе Н.С. Лескова. Автореф. дис. канд. фил. наук. Л., 1985.

Степанова А. А. Поэтика монтажа в романе Д. Дос Пассоса «Манхэттен» // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений / Под ред. Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко, Н.Т. Пахсарьян. М., 2007.

Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Под ред. М.Н. Кожинной. М., 2003. (См. статьи: «Описание», «Повествование», «Рассуждение»).

Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве: В 2 ч. Саратов. 1973. Ч. 1.

Строганова Е.Н. Об архитектонике романа «Анна Каренина» // Искусство поэтики – искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко. Сб. науч. тр. Тверь. 2007.

Тамарченко Н.Д. Акт рассказывания: повествователь, рассказчик, образ автора // Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. М., 2011.

Теория литературных жанров: учебн. пособие для студентов учреждений высш. проф. образования. Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011.

- Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
- Толстая С.А. Дневники. М., 1978. Т.1.
- Толстой С.Л. Очерки былого. Тула. 1965.
- Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов. Полн. собр. переписки: В 2 т. Ottava – Москва, 2003.
- Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников.: В 2-х т. М., 1955. Т.1.
- Толмачев В.М. Точка зрения// Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М., 2004.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
- Тронский И.М. История античной литературы. М., 1988.
- Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.
- Тюпа В.И. Анализ художественного текста. Учебное пособие для студентов филол. фак. высш. учебн. заведений. М., 2006.
- Успенский Б.А. Поэтика композиции // Он же. Семиотика искусства. М., 1995.
- Фет А.А. Что случилось по смерти Анны Карениной в «Русском вестнике»// Лит. наследство. М., 1939. Т. 37-38.
- Флоренский. П. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. М., 1924.
- Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь. 1999.
- Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе. Пер. с англ.// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
- Хализов В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.
- Хализов В.Е. Своеобразие художественной пластики в «Войне и мире»// Толстой – художник. Сб. ст. М., 1960.
- Хализов В. Е. Теория литературы. М., 2005.

Хализев В. Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.

Хализев В.Е. Эпизод// Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001.

Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958.

Цилевич Л.М. Сюжетность как литературоведческая категория // Сюжет и художественная система. Межвузовский сборник научных трудов. Даугавпилс. 1983.

Чернец Л.В. Повествование, описание, рассуждение // Русская словесность. М., 2011. № 1.

Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.

Чернец Л.В. Эпизод в композиции романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Толстой сегодня. Материалы Толстовских чтений 2012 г. М., 2014.

Чернец Л.В. О речи повествователя в романе «Война и мир»// Лев Толстой и мировая культура. Материалы второго международного Толстовского конгресса. М., 2006.

Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы. Сочинение графа Л. Н. Толстого // Чернышевский Н. Г. Литературная критика. В 2 т. М., 1981. Т. 2.

Чичерин А.В. Возникновение романа – эпопеи. М., 1958.

Шкловский В.Б. Лев Толстой. М., 1963.

Шкловский В.Б. О теории прозы. Л., 1929.

Шкловский В.Б. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961.

Шкловский В.Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М., 1981.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе. М., 2006.

Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Сб. ст. Л., 1969.

Эхенбаум Б. М. Лермонтов: опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.

Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961. (Гл. «Герой нашего времени»).

Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». Спб., 2002.

Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985.

Эсалнек А.Я. Типология романа. М., 1991.

Эстрина Т.Г. Эксперименты с Ich-формой в ранних повестях и рассказах Генри Джеймса // Сравнительное и общее литературоведение. Вып. 3. М., 2010.

Якубинский Л.П. О диалогической речи// Он же. Избр. работы. Язык и его функционирование. М., 1986.

Lubbock P. The Craft of Fiction. L., 1921.

Macmillan English Dictionary (for advanced learners). Second edition. 2009.

Rohde Erwin. Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig. 1876.