

Ахметшин Рустем Борисович

**Романы Л.Н.Толстого 60-70-х годов
(проблема эволюции феномена художественности)**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва 2011

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Катаев Владимир Борисович

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Эсалнек Асия Яновна
Московский государственный университет
имени М.В.Ломоносова

кандидат филологических наук, доцент
Тихомиров Сергей Владимирович,
Московский педагогический
государственный университет

Ведущая организация: Институт мировой литературы
имени А.М.Горького РАН

Защита диссертации состоится «___» _____ 2011 г. в ___ часов на заседании диссертационного совета Д 501.001.26 при Московском государственном университете по адресу: 119991, Москва, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова.

Автореферат разослан «___» _____ 2011 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических наук, доцент



А.Б.Криницын

Темой настоящей диссертации является эволюция феномена художественности в творчестве Л.Н.Толстого в 60-70-е годы. Понятие художественности принадлежит словарю самого Л.Н.Толстого, встречаясь в его письмах и других высказываниях. Материалом для анализа служат романы «Война и мир» и «Анна Каренина».

Эволюция творчества Льва Николаевича Толстого представляет особый интерес, во-первых, по причине редкой даже для мировой литературы продолжительности его деятельности, во-вторых, в силу особенного склада его личности, неустанно стремящейся к совершенствованию. Это порождает ощущение особой «кризисности» жизненного пути писателя, выразившейся в страстном отрицании обретений прошлых лет. Подобные «переоценки» жизни воздействовали на его творчество и отразились в той существенной разнице между романами, которая и заставляет нас анализировать качественные изменения в его творческих принципах.

Цель данного исследования – поиск важнейших признаков художественной эволюции, отличающих два романа Льва Толстого друг от друга.

Для ее достижение необходимо решить следующие **задачи**:

- рассмотреть обращения к проблеме художественности в трудах критиков Л.Толстого и филологов;
- рассмотреть существующие определения понятия художественности / художественного;
- найти доказательства существования эволюционных изменений через сравнительный анализ отдельных фрагментов, эпизодов или сцен обоих романов;
- рассмотреть оба романа как целостные, но неудержимо развивающиеся, меняющие свой облик художественные полотна, и понять их механизмы сцепления.

Очевидно, что исследование подобных проблем является давно назревшим и необходимым. Ранее предпринимаемые в отношении указанных романов исследования основывались, в лучшем случае, на какой-нибудь одной стороне художественного произведения. Мы стремимся осуществить сравнительный анализ по самым широким основаниям, рассматривая не только механизмы сцепления, но и вопросы сюжетосложения и стиля. Это говорит об **актуальности** предпринятого исследования.

Методология исследования основана на сочетании историко-генетического, сравнительно-типологического, структурного методов. Их использование объясняется необходимостью всестороннего анализа особенностей художественного метода Л.Толстого.

В **структуре работы**, определяемой поставленными задачами, выделяются введение, три главы, заключение и библиография.

Основное содержание работы.

Толстоведение знает немало работ, так или иначе затрагивающих данную проблему, однако существующие исследования обращаются к ней либо эпизодически, либо односторонне. Работ, оперирующих понятием «художественность», единицы; в основном его использование не является специальным: исследователь некорректно заменяет им понятие «эстетики», несмотря на то что область эстетического гораздо шире сферы художественного. Уяснить эти моменты и представить историю изучения творчества Л.Толстого в интересующей нас сфере является задачей **первого параграфа первой главы «История вопроса: обращение к проблеме художественности в трудах исследователей Л.Н.Толстого».**

Современная Толстому критика отмечала в качестве проявлений художественности точность и верность психологического рисунка, особые объективность и образность, благодаря которым «точно видишь все то, что описывается...»¹ (Н.Г.Чернышевский, Д.И.Писарев, Н.Н.Страхов, К.Н.Леонтьев), указывала на прямую ее зависимость от идейного содержания (П.В.Анненков, Н.К.Михайловский).

Благодатными оказались 20-40-е годы XX века: работа над полным собранием сочинений, труды В.Б.Шкловского, Б.М.Эйхенбаума, В.В.Виноградова, А.П.Скафтымова, М.М.Бахтина.

Несмотря на механистичность подхода к текстам Л.Толстого, В.Шкловским высказан целый ряд существенных замечаний, касающихся, в частности, системы персонажей «Войны и мира» и сложной «борьбы» «между романом и романым материалом».

Толстоведение совершило огромный, если не самый большой, рывок вперед благодаря Б.М.Эйхенбауму. Широта охвата материала и глубина изучения,

¹ Страхов Н.Н. Война и мир. Сочинение графа Л.Н.Толстого. Томы I, II, III и IV. Статья первая // Роман Л.Н.Толстого «Война и мир» в русской критике. Л., 1989. С. 263.

даже не беря в расчет историческое положение его трудов – а они, несомненно, являются первой попыткой научного исследования всего творчества Л.Толстого, превращают их в своего рода краеугольный камень в истории изучения творчества писателя. Мысли ученого о непрерывном эволюционном развитии творческого пути писателя, важнейшие замечания о предпочитаемых Л.Толстым типах композиции, системе персонажей и формах присутствия автора в текстах – лишь некоторые из используемых в настоящей работе либо в качестве отправных точек, либо как проблемных и требующих новых решений.

М.М.Бахтин, не занимаясь творчеством Л.Н.Толстого непосредственно, тем не менее, сформулировал ряд очень важных идей, повлиявших на все, что писалось о Толстом, и в том числе, как кажется, весьма спорную мысль, сохранившую свою остроту до сих пор, – о «монологической позиции» Толстого, «монологичности» его художественного мира².

Большое значение для изучения творчества писателя представляет работа В.В.Виноградова «О языке Толстого. 50-60-е годы» (1939 г.), несущая важнейшее для нас положение: «Язык Толстого на протяжении более полувека переживает сложную эволюцию»³. Интересны также наблюдения автора статьи над взаимодействием речей автора и персонажей, субъектной организации и идея «языковой личности» как открытие Л.Толстого.

В работах А.П.Скафтымова существенна мысль о «неизменном субстрате», содержащем главные черты характера персонажа, а также являющемся основой всевозможных изменений его «внутреннего мира»⁴.

В 50-е годы прошлого века толстоведение в основном характеризовалось двумя противоречивыми тенденциями: на фоне новых попыток анализа – резкая идеологизация исследования, сводящая проведенные наблюдения и их осмысление на нет. Вопрос о художественном «мастерстве» или «методе» ставился избирательно либо подменялся изучением идейной эволюции – и в этом случае в центре внимания обычно оказывался сам автор и его «теоретические» воззрения.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 32.

³ Виноградов В.В. О языке Толстого: (50—60-е годы) // Литературное наследство. Т. 35-36. М., 1939. С. 117.

⁴ Скафтымов А.П. Идеи и формы в творчестве Толстого // Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 273, 282.

Вот почему важен вопрос о «периодизации» творчества Л.Толстого. Колесания, «кризисы», выражающиеся в отказе от прежде созданного и возвращении к нему на новом этапе, в результате чего создается качественно новое, – это основополагающий для художественного метода писателя принцип. Порой исследователи пренебрегают этим контекстом, обращаясь при анализе произведений одного периода, к высказываниям, принадлежащим другому периоду.

Во **втором параграфе первой главы «Понятие художественности / художественного»** предпринята попытка рассмотреть существующие понятия художественности или художественного. Его содержание со временем менялось: постепенно вырабатывавшиеся критерии художественности вступали в противоречия с концепциями новых литературных школ. При этом перед настоящим исследованием не стояла задача проследить всю историю возникновения и эволюции понятия художественности в отечественной и зарубежной эстетике. На основе конститутивных и факультативных признаков складывалась парадигма художественности. К числу постоянных критериев с большим правом можно отнести указание на принадлежность к сфере искусства (типологический аспект) и обозначение «достоинства» произведения (аксиологический аспект)⁵. Кроме этого, важно представление о «конкретном произведении как единственно возможной системе осуществления творческого замысла»⁶.

Главной целью **второй главы «Закономерности поэтики толстовских ситуаций (композиция, стилистика, субъектная организация)»** является поиск доказательств существования эволюционных изменений через сравнительный анализ отдельных фрагментов, эпизодов или сцен обоих романов Толстого. Ограничение для каждой пары лишь одно – какая-либо общая ситуация в их основе, например, охота, бал или сон.

В **первом параграфе «Сцены охоты как отголоски мифического обряда инициации и образец феномена художественности»** рассматриваются два эпизода охоты: Николая Ростова («Война и мир» т. 2, ч. 4, гл. III-VI) и Константина Левина с приехавшим продавать лес Облонским («Анна Каренина» ч. 2, гл. XIV-XV).

⁵ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002. С. 99.

⁶ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стил. М., 1975. С. 15.

Обе сцены несут большую сюжетную нагрузку и оказываются испытанием для героев. Существенным для понимания авторской логики оказывается не момент решения задачи, а то, как герой решает ее.

Псовая охота, третье (после необходимости приведения в порядок пошатнувшегося семейного состояния и дела с векселем Анны Михайловны) испытание Николая Ростова, выписана особенно тщательно. Анализ фрагмента по эпизодам (в строгом понимании этого термина) позволяет, во-первых, обнаружить в основе фрагмента ядро мифа-обряда с сохраненной трехчастной структурой, а во-вторых, постепенную трансформацию этого ядра, затрагивающую «фабулу» фрагмента, чему способствуют аддитивно-трансформирующие детали, разрушающие оболочку мифа и превращающие его в органическую повествовательную составляющую романа.

Сцена охоты на вальдшнепов Левина и Облонского с точки зрения каких-либо специфически «охотничьих» подробностей не так важна, как содержание происходящего между ними разговора. Интерес вызывает то, как происходит наложение последовательности событий на известную схему мифа-обряда.

Внутри фрагмента о Левине границы эпизода «охота» определяют, с одной стороны, повествователь, с другой – оба героя (вопросы Облонского, «отказ» Левина закончить охоту). Вероятно, повествователь, организуя текст, передает часть своих функций двум этим персонажам, и один из них, стремясь к самостоятельности, вступает в конфронтацию с субъектом, занимающим более высокое положение в художественной иерархии романа, избирая неожиданный, но для Толстого традиционный способ самореализации.

Таким образом, если в сцене из «Войны и мира» схема мифа обнаруживается только на уровне сюжета (в чуть ли не буквальном повторении этапов обряда), то во фрагменте из «Анны Карениной» она присутствует сразу на трех уровнях: сюжетном, композиционном и стилевом⁷.

Вторая пара эпизодов строится вокруг ситуации-сцены «бал» – это «первый большой бал» Наташи Ростовской («Война и мир» т. 2, ч. 3, гл. XIV-XVII) и бал обманутых ожиданий Кити Щербацкой («Анна Каренина» ч. 1, гл. XXII-XXIII).

⁷ Разумеется, речь идет не о большей эстетической ценности, а о выработке новых художественных принципов.

В «Войне и мире» и «Анне Карениной» членение эпизодов (на 4 и 2 главы соответственно) является, безусловно, внешним признаком «конструкции», однако при анализе и сопоставлении сцен оказывается смыслообразующим.

Авторская логика членения на главы сильно изменяется и в «Анне Карениной» преодолевает течение событий, становится чуть ли не механической.

В системе персонажей интерес представляют два «треугольника» из каждого эпизода: Пьер – Ростова (вершина) – Андрей и Кити – Вронский (вершина) – Анна.

Первый треугольник, воплощая в данной сцене частный случай, является основополагающим для системы персонажей всего романа: Ростова, Болконский, Безухов находятся в центре всех магистральных сюжетных линий; вторая фигура, напротив, с «внешней», «механической» точки зрения кажущаяся основным треугольником, оказывается частным случаем. Любая ситуация в романе «Война и мир» так или иначе опирается на одну из сторон названного треугольника. В «Анне Карениной» эта структура сменяется двумя самостоятельными вершинами.

Важен и тип описания. Формы описания, при всей схожести, имеют внешние отличия: формальные и содержательные, – и восходят к идейной основе обоих текстов. Яркий пример тому – описание подавленного состояния Пьера и Кити. В первом случае о состоянии Пьера мы узнаем от повествователя. Во втором за происходящими с Кити изменениями мы наблюдаем словно в «отражении» реакций Вронского и Анны. В первом случае доминирует эпическое и монологическое начало, во втором проявляются диалогические свойства.

Нельзя утверждать, что персонажи романа независимы от повествователя, но иногда иерархия повествователь-персонаж нарушается и в их взаимоотношениях устанавливается, пусть временное, равенство. И, главное, герои «Анны Карениной» обладают даже в решающие моменты правом выбора, свободной волей. Этот феномен складывается как результат авторского замысла и вследствие объективных свойств (прежде всего, драматических), присущих произведению в целом.

Материалом **третьего параграфа** служит изображение хозяйственных забот героев – поездки Пьера Безухова в Киевскую губернию («Война и мир» т. 2, ч. 2, гл. X) и попытки Константина Левина перестроить управление имением («Анна Каренина» ч. 3, гл. XXIX). Важным признаком, объединяющим оба эпизода, является способ их субъектной организации, модификацию которой можно обозна-

читать как аукториальную: в обоих случаях авторское всеведение доминирует и основу субъектной организации каждого эпизода составляет речь повествователя.

Речь повествователя – это феномен, объединяющий единое целое текста. Это единый генерализующий принцип, которому подчинено все остальное, что очень хорошо видно на примере эпизода с Пьером Безуховым, где голос персонажа «пробивается» редко и не является полноценно выраженным. Иная ситуация с фрагментом из «Анны Карениной»: голос Константина Левина, не претендуя на равенство с повествователем и не будучи выделен графически (в отличие от речи Пьера), все же нарушает его монополию, поскольку звучит отчетливо, узнаваемо.

В центре **четвертого параграфа** одна из наиболее интересных – ситуация сна или близкого ему пограничного состояния полудремы, забывчивости и пр., которые мы будем называть мороком.

Перечисленные состояния являются богатым материалом для изучения психологизма. Различие в его формах также помогает определить эволюцию феномена художественности в романах. В каждом романе нас будут интересовать четыре пары эпизодов из каждого романа.

Первая пара – момент «лихорадочного бреда» Тушина («Война и мир» т. 1, ч. 2, гл. XX) и сон Облонского («Анна Каренина» ч. 1, гл. 1). В «Войне и мире» благодаря необычной фокализации образ обогащается, но эпизод остается автономной зарисовкой, этюдом к характеру, почти не влияющим на восприятие героя, т.е. в данном случае в полной мере многое обусловлено материалом. В случае с Облонским подобного же типа фокализация, напротив, маскирует основное содержание сна, задача которого изначально создать почву для восприятия персонажа под определенным углом зрения.

Вторая пара случаев – восприятие Андреем Болконским образа старого дуба в двух его состояниях («Война и мир» т. 2, ч. 3, гл. I-III) и размышления Константина Левина после покоса («Анна Каренина» ч. 3, гл. XII).

Эпизод с князем Андреем разделен на три части, каждая из которых увенчана медитацией главного героя, причем две такие медитации происходят в лесу, у старого дуба, и средняя – лунной ночью. Связь романной стратегии и мифической тактики в данном эпизоде крепка настолько, что происходит взаимопроникновение двух миров: старый дуб существует в «реальном» мире («с обломанной

корой, заросшею старыми болячками») и в фантастическом (говорящий с Андреем) как место для медитации. Андрея Болконского близость двух миров заденет сильнее всего: привыкший жить по законам «разума», он, попав в мир «молодых мыслей и надежд», буквально «забывает» прежнюю жизнь (попытка «убежать» от захватившего его морока не удастся). Это приводит героя к кризису.

Все произошедшее с Левиным после сенокоса, внешне сближаясь с помутнением сознания, мороком, внутренне походит на медитацию. В первой части эпизода связь с обрядом сильнее – образы пространства и времени в этой части трансформируются: хор своим пением сужает пространство вокруг Левина и в итоге захватывает его; и ночь под тем же воздействием хора уплотняется и, сжимаясь в одну медитацию, проходит незаметно для глаз, «вдруг», и на этом первая часть морока завершается. Во второй – медитация в чистом виде незаметно, но коренным образом меняет взгляды героя на жизнь. В третьей части – решающий момент, потому что морок наконец рассеивается и все встает на свои места, с другой эпизод полон иронии повествователя над персонажем, за день принявшим два прямо противоположных решения.

Это позволяет нам сделать важный шаг в понимании отношений «повествователь – персонаж»: на примере Болконского и Левина становится ясным выражение концепции автора: знание, понимание и основанные на них активные действия обречены на поражение в мире Толстого, так что непреднамеренность – единственный путь к успеху.

Третью пару составляют эпизоды с Наташей Ростовой в опере («Война и мир» т. 2, ч. 5, гл. IX) и возвращением Анны Карениной в Петербург после московского бала («Анна Каренина» ч. 1, гл. XXIX). Сознание обеих героинь рассеивается в переживании новых впечатлений (Курагин – Вронский), столкнувшихся с прежними непростыми отношениями (Болконский – Каренин).

Каждая ситуация имеет четкие границы, но пространство и время обоих эпизодов отличается наличием «внутреннего» деления, которое осуществляется на различных, но при этом пересекающихся и, вероятно, взаимозависимых основаниях.

Эпизод из «Войны и мира» делится по принципу нарастания напряженности. Внешним обрамлением служит действие оперы, и при этом антракты и собственно действие оперы как бы меняются местами – значимость первых возрастает за счет девальвации сценического действия. Пространство делится

на «свое» и «чужое», а время меняет темп – сцены оперы предстают как своего рода стоп-кадры или картины, лишённые динамики вследствие того, что Наташа не понимает смысла сценической игры, воспринимает происходящее «остраненно», тогда как подлинная динамика сохраняется в антрактах.

Таким же оказывается членение эпизода из «Анны Карениной». В первую очередь это деление на две главы, осуществляемое, однако, не только по принципу градации, как в параллельном фрагменте, но еще и по границе двух пространственных «моделей» – вагона и станции. По этим же координатам проходит второе деление фрагмента (и снова на две части) – литературным произведением, английским романом. Но в этом случае градация превращается в простое противопоставление: до раздела Анна кое-как, но читает роман, после – о нем ни слова, он остается в «нулевой» позиции, по-прежнему существующий, но совершенно забытый. Третьим вновь оказывается пространственно-временное деление, повторяющее контуры, установленные границами двух глав, – вагон и станция как метафоры, призванные обозначить свое и чужое пространство.

Свойственная обоим эпизодам трехмерность является, по-видимому, не случайным совпадением, отражающим авторскую логику, воплощенную в композиции глав, структуре конфликта, создании дополнительного образного ряда, а также в увеличении нагрузки на пространство и время. Таким образом, основная тема, повторяясь в разных «кодировках», углубляется и обогащается.

В эпизоде из «Войны и мира» объем текста и художественное время пропорциональны: по мере того как повышается значимость антрактов, увеличивается объем «посвященного» им текста, и «растягивается» время, и наоборот – чем более схематично передается действие спектакля, тем меньше времени ему уделяется. В эпизоде из «Анны Карениной» различным временным отрезкам соответствуют одинаковые по объему фрагменты текста. В результате, эпизод из «Войны и мира» протекает в размеренном ритме, а аналогичный ему из «Анны Карениной» – в пульсирующем и рваном. Нельзя не обратить внимание и на возросшую значимость образов предметного мира, начиная с разрезного ножа, прикосновение которого словно «запускает» процесс морока, и заканчивая пограничными образами ветра и метели. Ничего подобного нет в эпизоде из «Войны и мира».

Таким образом фиксируются два типа психологизма: в первом романе он «явный», «открытый»; в «Анне Карениной» этот прием используется не менее

успешно и в какой-то мере даже более декларативно, но рядом с ним обнаруживается второй тип, более закрытый, в противоположность широкому «мазку» («Ей слишком самой хотелось жить») являющийся легким штрихом: «Она провела разрезным ножом по стеклу, потом приложила его гладкую и холодную поверхность к щеке и чуть вслух не засмеялась от радости, вдруг беспричинно овладевшей ею» [18, 107]⁸.

Четвертую пару составляют сны из «Войны и мира» – Пьера Безухова после Бородинского сражения и в ночь перед освобождением из плена («Война и мир» т. 3, ч. 3, гл. IX и т. 4, ч. 3, гл. XV) и – в «Анне Карениной» – сны Вронского и Анны («Анна Каренина» ч. 4, гл. II и ч. 4, гл. III).

«Парность» и, точнее, «двучастность» снов комбинируется по-разному. В основе пары из «Войны и мира», имеющей линейную последовательность, лежит свойство «сериальности», т.е. сны связаны сюжетной линией; в основе комбинации снов Вронского и Анны, оказывающихся «параллельными», лежит идея «варианта» – их сны относятся друг к другу как версии переживания.

Сны Пьера буквально «интегрированы» в фабулу романа, являются неотъемлемой его частью, происходят и рассказываются в «реальном» времени. Сны Вронского и Анны ведут читателя в запутанный мир переживаний неосознаваемых влечений и потому, конечно, не могут быть «вписаны» в простой, линейный, ряд фабульного движения романа, пусть даже источником их является одно происшествие. Поэтому сны героев в «Анне Карениной» приобретают оттенок «случайного» сцепления причин и носят слишком разноречивый характер, оставаясь, как отмечает Б.М.Эйхенбаум, «фактом мистическим, необъясненным»⁹, чтобы их можно было трактовать так же уверенно, как подобные эпизоды в романе «Война и мир».

В третьей главе **«Целостность и сюжетная динамика романов Л.Толстого – механизмы сцепления»** оба романа рассматриваются как целостные, но неудержимо развивающиеся, меняющие свой облик художественные полотна. Механизмы сцепления, рассматриваемые здесь, касаются не только

⁸ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 18. М. 1928-1958. С. 107. Здесь и далее ссылки на выдержки и фрагменты из романов приводятся в тексте работы по «Полному собранию сочинений» писателя в 90 томах с указанием в квадратных скобках соответствующего тома и страницы.

⁹ Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Исследования. Статьи. СПб, 2009. С. 59.

структуры фрагментов и частей, но и композиции романов в целом и в то же время не обходят стороной вопросы их сюжета и стиля.

Часть I. «Война и мир». Последовательность событий, воссозданных в «Войне и мире», задана исторической логикой, и все они, на первый взгляд, художественно однородны, равноценны. С другой стороны, характер связи событий, по-своему замечателен. Связующие персонажи или детали, смена повествовательных планов конструктивны, и их функция реализует (на уровне композиции) одну из ключевых идей романа, представляющей специфическую философию истории Л.Толстого, в которой роль отдельной личности в историческом движении сведена на нет. Конечный результат множества намерений зависит не от субъективной воли, а от удачного совпадения усилий одного человека или нескольких людей с непредсказуемым числом случайностей.

Таким образом, доминирующая историко-философская концепция автора воплощается как в индивидуально-дифференцированной, так и в обобщенно-комплексной форме, что позволяет сделать вывод об универсальности и органическом единстве двух взаимосвязанных доминант повествования (частное и целое) применительно к роману Л.Толстого в целом.

Одна из важнейших особенностей «Войны и мира» заключается в выборе повествовательной стратегии линейности (строгое сюжетное развитие с полным контролем над событиями и персонажами, жесткое композиционное расположение эпизодов в единственно возможной последовательности, стилевые ровность и плавность).

Яркий пример проявления воли повествователя, кардинальным образом трансформирующей всю систему персонажей, – момент смертельного ранения князя Андрея, которое сначала качественно трансформирует его образ, а затем целиком уничтожает его. Известно, что в ранней редакции Л.Толстой сохранял жизнь князю герою. Для чего понадобилось «убивать» его? Весьма вероятно, все дело в том, что князь Андрей в конечном счете просто дошел до своего предела именно как персонаж в предельно строгой системе образов: его мысли о роли личности в истории и взгляды на причины исторических событий, а также система ценностей эволюционируют на протяжении всего романа, и в итоге этих подчас мучительных размышлений он приходит к выводу, максимально совпадающему с идеями и заключениями самого повествователя. Образно говоря, Андрей

Болконский путем долгих и трудных медитаций достиг просветления, узрел Бога и приблизился к нему. А фактически в романе в дальнейшем его дискурс и поведенческая модель неминуемо должна была бы совпасть с повествовательской (таким образом, самосознание и духовная эволюция героя были, можно сказать, не только «содержательными», но и, вопреки мнению М.М.Бахтина¹⁰, «структурно-художественными» и могли позволить ему встать на один уровень с повествователем), т.е. произошло бы дублирование образа, что, конечно, недопустимо в столь строгой иерархичной системе, и потому происходит «изъятие» персонажа.

Любопытный момент композиции – связь между снами Пети и Пьера, которая приводит к дублированию «жанра» сна. С точки зрения фабулы, сны посещают героев в одну и ту же ночь – для Пети это ночь перед гибелью, для Пьера – перед освобождением. Роль и семантика снов, усиленные выверенным их расположением (каждый сон в конце группы эпизодов, соответственно, о Пете и Пьере), указывают на их большое значение внутри обеих групп эпизодов. Возможно, это перестраивает взаимное положение героев, сложно и разнообразно противопоставленных друг другу. Несмотря на то что оба Петра так и не встречаются, получается, что они находятся в положении дополнительной дистрибуции (что подчеркивается даже в употреблении их имен – используются строго крайние варианты – Петя и Пьер, и ни разу Петр, т.е. даже на этом «уровне» у них нет точек соприкосновения) – в одном пространстве один сменяет другого, и уничтожение жизненного пространства одного буквально порождает пространство другого.

Представляется, что сны героев вообще не что иное как очередная иллюстрация рассуждений повествователя, его философии истории: например, иллюзорная способность Пети Ростова управлять волшебным оркестром и подлинное откровение о ходе истории (в самом широком смысле – жизни вообще) – это тезис (историю вершат цари и императоры, управляя своими государствами) и антитезис (исторические события складываются из великого множества стремлений и поступков всех людей) в рассуждениях повествователя, которые призваны утверждать его окончательную доминирующую роль в развитии сюжета.

Начиная с середины второго тома в начале каждой части в том или ином ви-

¹⁰ См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 32.

де даются «авторские отступления», но в заключительной части романа эта традиция неожиданно оказывается нарушена. Изменилось их расположение, и объем их превышает все известные до сих пор «отступления» в «Войне и мире». Происходит как бы смешение повествования с отступлениями. Следствием этого становится трансформация природы рассуждений, смена их статуса – теперь это не просто рассуждения повествователя, сопутствующие основному тексту, но неотъемлемая его часть, которую нельзя считать чем-то дополнительным, отличным от основной линии повествования. Это вызывает необходимость пересмотреть традиционный взгляд на все отступления в романе. Открытые рассуждения повествователя максимально органичны для романа, они его эссенция, и в этом смысле, вероятно, не будет чрезмерной мысль, что по сравнению с этими повествовательскими медитациями даже главные герои оказываются не столь важны, как будто бледнеют и уходят в отбрасываемую им достаточно густую тень.

Еще больше новый статус «отступлений» подтверждается в эпилоге. Для чего в части первой эпилога выделены первые 4 главы? Почему вторая часть эпилога оказывается «монолитной»?

Эти главы представляют собой то, что до четвертой части заключительного тома еще можно было назвать «отступлением», а теперь их следует называть основным мотивом всего романа. Такая организация недвусмысленно говорит о сверхзначимости рассуждений повествователя для всего произведения. Если обособление этих рассуждений в самостоятельный сверхэпизод в четвертой части существенно трансформировало их значение в структуре романа, то эти четыре главы из эпилога окончательно закрепили их статус.

В результате получается, что мотив служения общему делу, следования неписаному договору связывает воедино все три пограничные точки эпилога: конец IV-й (метафора-объяснение про солнце и атом) и XVI-й глав (пример-объяснение из сна Николеньки Болконского) части первой с заключительным абзацем «Войны и мира» (постулирование закона «зависимости»), тем самым окончательно закрепляя за медитативными рассуждениями повествователя ведущую роль в романе, а самого повествователя делая центром романа.

Часть II. «Анна Каренина». Прежде всего, важно отметить коренное различие двух образных систем, которое при чтении каждого романа очевидно уже вначале. Оно настолько глубоко укоренено в каждом романе, что нельзя не

воспринимать его как фундаментальное, основополагающее. Если в «Войне и мире» это свойство было реализовано по принципу «цепи», последовательного погружения в произведение, то в «Анне Карениной» мы обнаруживаем «сферическую» природу взаимодействий всей художественной системы.

Одно из основных свойств «Анны Карениной» – удивительная симметричность. Это подтверждает и наблюдение над художественным временем, не линейным и не равнотекущим, но сферическим и разнодинамическим: повествование придерживается не строго хронологической последовательности, по различным причинам то и дело «возвращаясь» к определенным узловым моментам – оно не «фабульно», а «сюжетно». Другое наблюдение в равной степени касается еще и пространства – речь идет о феномене «совпадения» в романе: уже упомянутая встреча Анны и Вронского в тамбуре вагона или их случайное столкновение в доме Облонских вечером того же дня, или пространственное и временное совпадение отъезда в деревню Константина Левина и прибытия в Москву Анны Карениной.

Эти же особенности приводят к возникновению парадокса: нарушение хронологии вместо вполне ожидаемой путаницы производит прямо противоположный эффект – последовательность событий предстает во всей своей ясности и точности. Достигается этот уникальный эффект как раз благодаря сферичности повествования – возможность наложения разных «координатных» осей позволяет составить достаточно точную картину происходящего.

Система персонажей отличается особым характером развития, что обнаруживается с первой части. «Эффект ожидания» появления Анны Карениной создает важное для автора качество «бесшовного» повествования – «мир» существовал до появления Анны и, несмотря ни на что, продолжит свое существование и после ее исчезновения. Кроме этого, приезд Анны словно «запускает» заданные смысловые и сюжетные возможности, увязывает отношения между персонажами (Каренина – Вронский и Левин – Щербацкая), складывая из них своего рода систему уравнений.

Если в «Войне и мире» мы наблюдали различные принципы построения частей, развивающиеся последовательно в зависимости от конкретных задач автора, то в «Анне Карениной» этого варьирования и разнообразия нет. Напро-

тив, прослеживается строго определенный рисунок их построения. Его постоянство, несомненно, является выражением логики повествования.

Например, мысли персонажа, отражаясь в речи повествователя, определенным образом преломляясь в ней, становятся более лаконичными и информативными и максимально объективными. Более того, можно говорить о совершенно особом стремлении повествователя к объективности (описание лысины Вронского), что позволяет говорить о подчинении его неким принципам, что сближает его в итоге естественным образом с образно-персонажным рядом. А само это сближение в конечном счете трансформирует черты повествователя во что-то среднее между ним самим и рассказчиком.

Вероятно, еще более существенным знаком присутствия повествователя и выражения его воли можно считать мотив «зеркальности». Это определяет основные черты системы образов и композиционные элементы произведения.

Так, собственным зеркальным «двойником» обладают почти все основные лица второй части. А, например, никак не мотивированное совпадение имен главных героев, т.е. совпадение «как бы» случайное, становится в силу преднамеренности авторской игры, «срежиссированной» (потому что невозможно представить, что Л.Толстой нечаянно назвал обоих Алексеями) случайностью, которая воспринимается как случайное совпадение лишь обитателями художественного мира. Соответственно, это, во-первых, феномен в художественном мире вообще, в котором все элементы кажутся идеально подогнанными друг к другу, и, во-вторых, этот феномен, на наш взгляд, может быть приравнен к некой непрогнозируемой и непредвиденной аномалии в четкой, выверенной матрице либо оказаться чем-то схожим с известной библейской «идеей» свободного выбора или свободной воли. В результате данный элемент художественного целого, несомненно, играет важную роль в усилении иллюзии реальности происходящего, ослабляя контроль повествователя над происходящим.

Так возникает нечто вроде противоречия между избранным повествователем стилем поведения и заглавным эпиграфом к роману, поскольку, во-первых, повествователь традиционно ассоциируется с вершителем судеб и даже носителем истины в последней инстанции и, во-вторых, в научной литературе о творчестве Л.Толстого столь же традиционно принято полагать, что повествователь буквально «припечатывает» своих героев однозначными суждениями. Прими-

ритель возникшее противоречие, наверное, можно, лишь допустив, что текст эпиграфа относится не к повествователю, а к «повествователю-автору». И тогда мы должны допустить существование некой третьей сущности в романе, не равной ни персонажам, ни фигуре повествователя – это новейшие ипостась и форма присутствия автора в романе (для ясности добавим, что повествователя мы считаем подчиненным повествователю-автору)¹¹.

Структура произведения, в которой происходящие события представляются не как последовательно возникающие и происходящие (линейность, «Война и мир»), а словно направленные и стремящиеся друг к другу (сферичность, «Анна Каренина»), является не повествовательской, а авторской (или повествовательно-авторской). И повествователь выступает в ней как еще одна, пусть и превосходящая все остальные, действующая сила. Но даже если не прибегать к подобной дифференциации и ограничиться лишь фигурой повествователя, то необходимо заметить принципиальные отличия двух их типов в «Анне Карениной» и «Войне и мире».

Одни из ключевых звеньев пятой части – встреча Анны с художником Михайловым и смерть Николая Левина. Два этих момента, совершенно несопоставимых с позиции событийности, представляются не просто схожими, но и родственными по занимаемому ими месту и значению.

Встреча с художником Михайловым – это своего рода контрапункт, после которого, как позже выяснится, окончательно мирное, идиллическое течение жизни для Анны и Вронского нарушится.

Кроме бытующего мнения о том, что описание «процесса рисования» художником Михайловым есть интерпретация идеи творчества самого Л.Толстого, возможно и иное толкование этого эпизода. «Снятие покровов» обозначает новый взгляд на привычный порядок вещей, и именно встреча с художником «запускает» этот очередной механизм, «вскрывающий» различные подробности,

¹¹ Указанные понятия определенным образом соотносятся с нарратологической концепцией В.Шмида: нашему обозначению «повествователь-автор» ближе всех «абстрактный автор» В.Шмида, нашему «повествователю» соответствует шмидовский «нарратор». При этом возникает вопрос о типе нарратора: диегетический или недиегетический. Если считать философские рассуждения как своеобразную характеристику его, нарратора, самого (и, значит, своего рода рассказ нарратора о самом себе), то перед нами окажется диегетический нарратор, если же нет, то это будет недиегетический (или экзегетический) нарратор. См.: Шмид В. Нарратология. М., 2003. Глава II. Повествовательные инстанции.

бытовые и духовные, не доставлявшие ранее Вронскому и Анне необъяснимого дискомфорта, выявившегося вдруг после охлаждения к живописи, вызванного, несомненно, знакомством с Михайловым: «...палаццо вдруг стал так очевидно стар и грязен, так неприятно пригляделись пятна на гардинах, трещины на полах, отбитая штукатурка на карнизах и так скучен стал все один и тот же Голенищев, итальянский профессор и Немец-путешественник...» [19, 47].

Схожий эффект происходит при встрече Левиных с умирающим Николаем. Этому предшествует своеобразный жест Кити (уборка в номере), преобразивший в первую очередь житейское пространство, а затем распространившийся на всех без исключения участников происходящего события, что заставило Левина по-новому взглянуть на свою жену.

Получается, что эти события важны для дальнейшего развития конфликта, они оказываются ключевыми для главных персонажей, определяя природу их взаимоотношений. Смерть брата оказалась для Константина Левина моментом откровения (хоть и не решающего), позволившего ему в правильном свете увидеть и оценить новую для него связь с женой. Для Вронского и Анны соприкосновение с подлинным искусством и, вероятно, с подлинной страстью, без недомолвок и недосказанности, обернулось минутным озарением, после которого началась прежняя жизнь с более частым использованием французского, чем родного языка (что в художественной системе Л.Толстого, безусловно, представлено отрицательно и, вероятно, по этой причине Кити превращается в Катю).

Как видно, идея сближения двух тем, двух персонажей (Анны и Левина) лежит в основе многих композиционных, сюжетных и стилистических решений, но, кроме этого «подспудного» влияния, она имеет, уже в шестой части, вполне конкретное выражение, реализацию, на этот раз пространственную¹², в виде отъезда в деревню обеих пар.

В шестой части мы наблюдаем аналогичную 4-й части 2-го тома «Войны и мира» пространственную изоляцию двух «семейств». Но если в картинах «Войны и мира» создана идиллическая атмосфера, то в данном случае подобная изоляция не дает персонажам отгородиться от конфликтных ситуаций. Это весьма важное различие между двумя романами: то, что повествователь мог себе позво-

¹² С точки зрения времени между парами по-прежнему год разницы.

лить в «Войне и мире» – отвлечься от основной сюжетной линии и заняться жизнеописанием семьи Ростовых, оказывается неприемлемо в «Анне Карениной», утратившей существовавшую в более раннем романе «ростовскую» идиллию.

Помещение персонажей в почти одинаковые условия вполне похоже на эксперимент, задающий оппозицию двух миров. Венчает ее встреча Левина и Вронского на губернских выборах. Именно в этом месте шестой части, на наш взгляд, и сталкиваются две стратегии поведения. Левин, мучаясь ревностью, обращается к Кити для уяснения происходящего, и пусть его решение (выдворить Весловского) вызывает не только непонимание, но и своего рода протест (нестандартная тактика), все же оно впоследствии оказывается благотворным. Анна, испытывая схожие чувства, принимает «монологическое» решение («Мужчинам нужно развлечение, и Алексею нужна публика, поэтому я дорожу всем этим обществом» [19, 195]), хотя выбор в ее случае во многом ограничен заурядностью Вронского и в силу несовместимости с характером Анны, обречен на поражение в дальнейшем.

Можно назвать сразу несколько причин, предопределяющих «финальный» смысл седьмой части «Анны Карениной» (даже не считая тех, которыми «руководствовался» М.Н.Катков). Каждая из них в той или иной мере относится к одной из трех сфер художественного произведения. Со стороны композиции – это вновь примененный, хотя при этом и адаптированный в соответствии с темой, зеркально-кольцевой принцип; со стороны стиля его во многом поддерживают четко различаемые итоговые интонации в повествовании, оказывающиеся более чем уместными для сюжета седьмой части, изображающей гибель героини, именем которой назван роман.

И поскольку седьмая часть не оказывается последней, данные причины требуют детального рассмотрения. Седьмая часть построена как раз по зеркальному принципу, отражая основные элементы первой части. Воспроизводятся даже перемещения главных героев. Если в случае с Левиным повторение его пути носит более схематичный характер, то Анна Каренина повторяет проделанный в первой части путь почти с акцентированной точностью.

Кроме этого, схожим «окаймляющим» и связующим эффектом обладают еще три парные детали: 1) погода – метель и жара с пылью; 2) особенный свет, излучаемый Анной; 3) деталь, становящаяся чуть ли не мотивом, звучащим не только в первой и седьмой частях, – мужик с лохматой бородой. Эти детали бла-

годаря своей сложной природе создают в сюжете кольцевой эффект, но – и это представляется нам еще более важным – они оказывают влияние и на интонацию повествования: мотивируют состояние героев и, в особенности, Анны, непосредственно воздействуя на ее психику и создавая четкие ассоциативные ряды. В особые моменты (в мороках и снах, во время езды) они запускают столь же определенные механизмы поведения, в данном случае ведущие к гибели героини. Работу схожего механизма можно наблюдать на примере слов, произнесенных в начале последней главы седьмой части дамой-попутчицей по-французски, слишком «удачно» попавших в ход мыслей самой Анны и давших уже запущенному механизму один из заключительных, возможно, фатальных импульсов.

Вместе с тем в самой части отыскиваются своего рода «зерна» для дальнейшего развития действия. Во-первых, это рождение сына у Левиных. И без того ясная оппозиция подкрепляется в данном случае самим Левиным, создающим связь между рождением и смертью. Фиксирует эту связь еще и то, что эпизод рождения следует после эпизода встречи Анны и Левина, т.е. происходит своеобразный «нахлест»-«зажим» и «сцепление», прокладывающие мостик к сверхэпизоду с Анной. И рождение сына у Левиных – это своего рода сюжетная декларация, что жизнь продолжается. Тогда вся восьмая часть – это, кроме всего прочего, еще и «жизнь-продолжается» художественное.

Необходимо остановиться и на встрече Анны Карениной и Константина Левина. Две практически независимые, движущиеся почти все время параллельно друг другу, повествовательные линии наконец пересекаются, но происходит это как бы совершенно неожиданно и как-то «не так, как эта встреча ожидалась и предполагалась» – ничего сколь-нибудь существенного на ней не происходит, герои оказываются неподготовленными к ней и, кроме пары, пусть и верных, догадок относительно друг друга, ничего из этой встречи не выносят. Несомненно, так прошедшая встреча полностью соответствует художественной логике недосказанностей и случайностей (при ослабленном повествовательном контроле) и оставляет легкое чувство разочарования. Вполне возможно, что и это чувство послужило, по крайней мере, внешним поводом для, пусть и небольшого, продолжения романа «смерти вопреки».

Существенной особенностью заключительной части является полностью «бесшовное» сцепление эпизодов. В повествовании каждой части по-прежнему

можно выделить и эпизоды, и сверхэпизоды, но переход между ними осуществляется без присущих предыдущим частям «обрывам», постепенно и плавно. Этому есть своего рода генетическое объяснение: прежде все части, по сути, строились из двух половин (сочетания могли быть разные, что позволяло организовывать из них зеркально-кольцевые структуры), теперь, когда «ядро» одной из этих половин разрушилось, фактически перестала существовать и вся половина, связанная с именем Анны, в результате чего, во-первых, произошло усиление роли и значения «левинской» половины, во-вторых, оставшиеся «фрагменты» первой притянулись к ней, что во многом и привело к бесшовному повествованию.

Вероятно, этот же принцип используется повествователем и в начале части. «Прошло почти два месяца» [19, 350] – этой предельно лаконичной и даже скупой фразой он сразу обеспечивает связь с произошедшими в предыдущей части событиями и, разумеется, в первую очередь, со смертью Анны Карениной. Более того, именно ее своеобразная, хотя и уже известная, лаконичность не только обеспечивает последовательную преемственность двух частей, не только задает общий для части тон, но и, говоря о том, что прошло два месяца, и – что важно – при этом не уточняя, с какого именно момента (получается, что в данном случае этого и не требуется, следовательно, речь может идти только о смерти Анны – для нас важна именно это уверенность и краткость повествователя, не сомневающегося, что это важнейшее событие), как бы утверждает, что все в восьмой части связано с гибелью главной героини, и устанавливает связь между духовными исканиями Анны и Левина. Несомненно, эта связь заметна и без каких бы то ни было «соединительных» фраз, но, отмеченная особо, она выделяется и выделяет сами эти искания, подчеркивая их значение в романе. Наделенные противоположными характерами, оба героя заняты поиском ответа на один, общий для обоих вопрос о смысле жизни и о своем месте в ней, и таким образом Анна и Левин становятся участниками обширного, продолжительностью в роман, диалога, который не ограничивается только размышлениями, но в гораздо большей степени складывается из их непосредственных действий и шагов.

Принципиальную важность заключительных размышлений каждого из персонажей можно подтвердить с помощью одного косвенного признака. Речь о Сербской войне, славянских и восточных вопросах. Актуальность этих вопросов в годы создания романа несомненна, но они, несмотря на это, прерываются

уходом Левина в детскую, как позже выяснится, для того чтобы убедиться, что «Митя с нынешнего дня, очевидно, несомненно уже узнавал всех своих» [19, 396]. Если даже и нет иронии повествователя в этом эпизоде, то тем не менее очевидна меньшая их значимость в системе ценностей романа. Следовательно, мы можем спокойно заключить, что завершение романа посреди важного общественного вопроса и в конце частной, но задушевной мысли («...жизнь моя теперь, вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута ее – не только не бессмысленна, как была прежде, но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее!» [19, 399]) – свидетельство того, что для этого романа важнее именно эта мысль.

Это подводит нас к главному вопросу – чему служит восьмая часть? Учитывая ее характер – большей частью она строится на внутренних монологах Константина Левина, предположим, что дело именно в невысказанности персонажей, не только одного Левина. Да, работа над окончанием романа совпала с началом Сербской войны, это случайность, которой могло и не произойти, но ведь она, получается, оказывается и не особенно нужна для его завершения. Полагать, что автору повезло в этом случае, вероятно, столь же наивно, как со стороны матери Вронского верить, что «это Бог нам помог – эта Сербская война. Я старый человек, ничего в этом не понимаю, но ему Бог это послал» [19, 360]. В этом смысле более правдоподобным и объективно верным представляется то, что восьмая часть явилась результатом своеобразного «бунта» персонажей против повествователя, уже стремящегося к завершению романа в предыдущей части, и звеном установившихся в нем диалогических отношений между всеми без исключений элементами художественного мира произведения.

Иными словами, в «Анне Карениной» повествователь выстроил сбалансированную динамическую художественную систему, что породило диалогические отношения в системе образов. В этом принципиальное отличие двух романов. Художественная система «Войны и мира», стремясь к свободе, демонстрации того, что невозможно определить законы жизни, оказалась, при всей ее асимметрии и неопределенности ее содержательной формы, абсолютно строгой и управляемой единственно повествователем-автором. Художественная система «Анны Карениной», при всей ее строгости, выверенности и симметрии, оказывается свободной и живой.

В «Войне и мире» в целом сцепление эпизодов и частей осуществлялось единой, и проявившейся в качестве доминирующей уже в первом томе, историко-философской концепции автора, воплощающейся как в индивидуально-дифференциальной, так и обобщенно-комплексной форме. Причем эта концепция проявляется в романе не только в открытой форме в виде так называемых авторских отступлений или через героев-проводников отдельных авторских мыслей, но и в постоянном «давлении» на сюжет, в результате чего автор-повествователь становится единственным условием завершения романа. К концу романа происходит, по-нашему мнению, важное событие – объем рассуждений повествователя резко возрастает, в результате чего происходит диффузия повествования с «отступлениями». Следствием этого становится трансформация самого феномена этих рассуждений, смена их статуса – теперь это не просто рассуждения повествователя, сопутствующие «основному» тексту, но неотъемлемая его часть, которую нельзя считать чем-то отличным от основной линии повествования, что влечет за собой еще один важнейший вывод о необходимости пересмотреть традиционный взгляд на все отступления в романе: их просто нельзя считать таковыми, напротив, открытые рассуждения повествователя максимально органичны для романа, это его эссенция.

Если в «Войне и мире» погружение в произведение происходило постепенно, путем нанизывания эпизодов на одну друг за другом на одну сюжетную нить, то в «Анне Карениной», во-первых, погружение происходит гораздо резче, во-вторых, проявляется сферическая природа взаимодействия образной системы, когда каждый образ связан не только с двумя ближайшими, т.е. предыдущим и последующим (как в цепном построении «Войны и мира»), но и с прочими, более удаленными элементами этой системы. Здесь мы сталкиваемся со структурой произведения, в которой происходящие события представляют не как последовательно возникающие, а словно направленные и стремящиеся друг к другу. Такая структура является не повествовательской, но авторской – повествователь в этом случае оказывается одним из элементов художественной системы, хотя и превосходящий все остальные. Приобретая некоторые свойства рассказчика, человеческие черты, то и дело проявляя отдельные моральные и даже чуть ли не характерные качества, повествователь, сохраняя все черты, присущие ему как одной из форм присутствия автора в произведении (например, почти полное всеве-

дение и способность находиться одновременно везде), приближается, хотя и на небольшой шаг, к другому типу образов – персонажам.

Сферичность достигается и благодаря эффекту «бесшовного» сцепления эпизодов и всего повествования (что особенно хорошо видно в последней части, оказывающейся соединенной с первой): роман начинается до появления Анны и продолжится даже после ее смерти – и это еще один шаг на пути создания полной иллюзии реальности происходящего – художественный мир не разрушается со смертью главного героя.

Другим действенным способом создания подобной иллюзии в романе являются случайные совпадения ситуаций. Т.е. элементы художественного целого, кажущиеся на первый взгляд второстепенными (и действительно являющиеся таковыми с точки зрения содержания – случайность и есть случайность), в художественном отношении приводят к рождению нового качества мира художественной реальности, создавая и усиливая полное ощущение реальности.

И построение по принципу «цепи», обнаруживаемое в «Войне и мире», и сферический принцип, оказывающийся, как мы стремились показать, определяющим в «Анне Карениной», являются свидетельствами непрерывной эволюции художественных принципов Л.Толстого и одновременно предстают как проявления писательского гения на разных этапах его творческой биографии.

В заключении представлены итоги работы.

Список публикаций:

1. К вопросу об эволюции феномена художественности Л.Н.Толстого (Сцена охоты в «Войне и мире» и «Анне Карениной») // Лингвистический семинар-2008. – Уфа, 2008. С. 220-230.

2. «Первобытное блаженство» праздности как характерологическая черта династии Ростовых и доминирующая роль автора в воплощении замысла «Войны и мира» // Вестник Башкирского университета. Филология. 2009, № 4. С. 1390-1393.

3. Речь повествователя как способ субъектной организации художественного текста в романах Л.Н.Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина» // Вестник Башкирского университета. Филология. 2010, № 3. С. 701-705.