

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВАЯ РОЛЬ СЛОВ ЛЕКСИКО-  
СЕМАНТИЧЕСКИХ ПОЛЕЙ «ВРЕМЯ», «МЕСТО» И «ЦВЕТ»  
В ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО «ДЬЯВОЛ»

В «Воспоминаниях», оглядываясь на свою жизнь, Л. Толстой делит пройденный путь на этапы, при этом рассматривает его «с точки зрения *добра и зла*» (выделено нами – Г.О.) (Толстой 1948: 252). Подобный угол видения не только собственной жизни и совершенных поступков, но и окружающей действительности является преобладающим в позднем мировоззрении Л. Толстого. Им пропитано все его творчество 1880-90-х гг., как публицистическое, так и художественное. Разделение именно на добро и зло обусловлено углубившимся интересом к религии, попыткой найти именно в ней ответы на вопросы об устройстве жизни, социальном положении людей, участии крестьян, взаимоотношении людей в браке. К этому времени относится переосмысление писателем не только христианского учения. Он изучает другие религии, к примеру, китайскую философию даосизма, переводит Лао-цзы.

Большинство поздних произведений Л. Толстого прямо ориентированы на пропаганду его идей и обладают нарочитой тенденциозностью. Поэтому в толстоведении сложилась традиция именно поздний период творчества писателя, больше, чем все другие, рассматривать в тесной связи с его мировоззрением.

В художественных произведениях этого периода мы постоянно наблюдаем обращение к библейским текстам в виде эпиграфов, прямых цитат из Библии («Крейцера соната», «Дьявол»). В ходе повествования события часто переносятся в церковные помещения и монашеские кельи («Отец Сергей», «Воскресение»). Постоянно противопоставляются духовное и земное, как добро и зло. При этом писателем подбирались самые различные метафоры для обозначения этих двух ипостасей жизни. Герои Л. Толстого проходят «Путь Выступления» и «Путь Возврата» (Бунин 1988: 15). Путь Выступления – время, когда человек живет личной корыстью, а на Пути Возврата начинается его духовное существование.

Однако это противопоставление находит свое тематическое выражение не только в реалиях, связанных с добром и злом, духовным и земным; оно пронизывает все образные уровни в произведениях писателя, воплощаясь в самых различных символах. На разных полюсах оказываются дом и все, что вне его, светлое и темное время суток, засуха и дождь, внешние характеристики персонажей, колористика. В результате произведения разделяются в своем построении на две части, подпадающие противопостав-

лению, часто симметричному, зеркальному. Это находит свое выражение на всех структурных уровнях: сюжетном, композиционном, грамматическом.

В текстовой ткани произведений, в их семантико-синтаксической организации зеркальное противопоставление не может найти лучшего средства выражения, чем контраст. Эта стилистическая фигура доминантная в толстовском творчестве последнего периода. Это выделяют многие исследователи. У В.А. Ковалева читаем: «Рост критических элементов в мировоззрении Л. Толстого усиливает публицистичность его художественных приемов, происходит заострение художественных контрастов» (Ковалев 1960: 49).

Однако контраст присутствует не только как стилистическая фигура, средство художественной образности, он находит свое выражение в расположении по отношению друг к другу частей произведения. На подобный контраст у позднего Л. Толстого обратила внимание еще в первой половине прошлого века Л. Мышковская в своей работе «Л. Толстой. Работа и стиль» (М., 1938). Она видит его в том, как расположен материал в толстовском повествовании. И то, как выглядит это у позднего Л. Толстого, в свою очередь, противоположно, контрастно тому, как было у него раньше. «Происходит своеобразное перемещение центра произведения – то, что обычно является периферией, теперь именно и становится центром» (Мышковская 1938: 270). Б.М. Эйхенбаум так пишет об этом периоде у Л. Толстого: «Искусство Л. Толстого было в основе своей, конечно, искусством закатным: оно было вдохновлено дисгармонией – противоречиями и расколом общественного и индивидуального сознания, тогда как в основе пушкинского творчества, несмотря на трагические противоречия его личной жизни, лежала полнота и цельность исторического сознания» (Эйхенбаум 1986: 79). Он отмечает, что противоречия были «отличительной чертой внутренней и внешней биографии Толстого» (Эйхенбаум 1969: 25). «Обусловленные внешними ли, внутренними ли причинами, они очень характерная черта Л. Толстого, проявляющаяся и на идейной стороне его творчества, и на художественной, и в структуре языка его произведений. Л. Толстой сам отмечал у А.Пушкина «гармоническую правильность распределения предметов» (Эйхенбаум 1969: 91). В творчестве Л. Толстого контрастно порой именно распределение предметов. Они не только расположены диаметрально противоположно по отношению друг к другу, но контраст выражается и в том, что на месте предполагаемого мы видим совершенно иное. В стилистике декодирования это называется приемом обманутого ожидания. М. Риффатер характеризует стилистический контекст, построенный на этом приеме, как лингвистическую модель, которая «внезапно нарушается непредсказуемым элементом, и получающийся в

результате этого нарушения контраст является стилистическим стимулом» (Риффатер 1980: 87). Контраст между более вероятным и менее вероятным «выдвигает определенные элементы текста как более важные, подчеркивая их и создавая определенную иерархию значений внутри текста» (Риффатер 1980: 87).

На материале повести «Дьявол» мы рассмотрим, как основанная на контрасте образная структура произведения преломляется в его вербальной ткани.

Герой повествования Евгений Иртенев не сумел преодолеть в себе влечение к молодой красивой крестьянке Степаниде, что и погубило всю его жизнь, семью, карьеру и закончилось для него самого гибелью. Видя свою неспособность бороться с соблазном, он называет эту женщину дьяволом, которому он совершенно стал подвластен, который ведет его своей рукой, подчинив полностью. С тех пор, как он женился, мир его разделился на две части – дом, жена, семья, с одной стороны, и Степанида – с другой. Порой неясно, какой из этих миров реальный для Евгения, а какой – наваждение. В итоге, после долгих метаний, сам он приходит к выводу: «Я думал, что я ее взял, а она взяла меня, взяла и не пустила. Ведь я думал, что я свободен, а я не был свободен. Я обманывал себя, когда женился. Все было вздор, обман. С тех пор, как я сошелся с ней, я испытал новое чувство, настоящее чувство мужа. Да, мне надо было жить с ней» (Толстой 1953: 117). Иртенев неожиданно открывает для себя неправильность «распределения предметов» вокруг него, приходит к выводу, что кажущееся изначально неверным в его случае было единственно правильным, и это спасло бы и его жизнь, и судьбы окружающих его людей.

Автор особым способом распределения в тексте темпоральной, локативной и колористической лексики передает противопоставленность двух миров, между которыми живет Евгений. Контраст здесь не только в семантическом наполнении единиц этих лексико-семантических полей, а в их расположении и степени концентрации на том или ином отрезке в поле текста.

Есть два основных «полушария» - дом и «не дом», между которыми живет главный персонаж «Дьявола». Тот мир Евгения, в котором располагаются семья, жена, карьера, описаны бледно, эти отрезки повествования содержат мало имен с локативной, временной и колоративной семантикой. Чем ближе появление крестьянки, тем чаще они встречаются и конкретнее выступает сема. Большая концентрация этих имен приходится на эпизоды, когда описывается Степанида и их встречи с Евгением: «**Целый день** он был не свой. **На другой день в двенадцать часов** он пошел к караулке. Данила стоял **в дверях** и молча значительно кивнул головой **к лесу**. Кровь прилила к сердцу Евгения, он почувствовал его и пошел **к огороду**.

Никого. Пошел к бане. Никого. Заглянул туда, вышел и вдруг услышал треск сломленной ветки. Он оглянулся, она стояла в чаще за оврагом. Он бросился туда через овраг. В овраге была крапива, которой он не заметил. Он острекался и, потеряв с носу пенсне, вбежал на противоположный бугор. В белой вышитой занавеске, красно-бурой паневе, красном ярком платке, с босыми ногами, свежая, твердая, красивая, она стояла и робко улыбалась» (Толстой 1953: 84). Там, где Евгений один, временных и локальных конкретизаторов меньше. На протяжении страницы может встретиться общее «именье» или «деревня». В этом случае «место», где он находится – это его внутренний мир сомнений и страхов. Эти два пласта текста – с наличием локативных имен и без них – создают контраст. Также происходят передвижения в пределах семантических полей цвето- и звукообозначений: «ближе к Степаниде» цвета ярче и звуки четче: здесь конвергенция (*усиление приема - Г.О.*) создается и повтором «красно-бурой паневе, красном ярком платке», и контрастом «стояла твердая, но улыбалась робко» - характеристика, относящаяся к описанию внутреннего мира, обладает бледностью; в героине-крестьянке в данном контексте не важен внутренний мир, достаточно робкой улыбки. Интересно в описании человека слово *твердая* - «свежая, твердая, красивая», актуализирующее ассоциативные связи в лексике - «твердая, как камень». Причем ассоциации как эксплицируются, так и выдвигаются в имплицитной форме **кровь прилила к сердцу** как предупреждение о том, что в колористике отрывка спустя секунду появится красный цвет. Даются звуки и ощущения: был не свой, кровь прилила к сердцу, почувствовал сердце, услышал **треск сломленной ветки** («треск сломленной» - плеоназм, как будто призванный усилить звук), **крапива** - жжение, **острекался** - сильное волнение, **потерял пенсне** – паническое состояние.

В других эпизодах, если и есть упоминание о месте, то ему часто бывают противопоставлены имена с абстрактным, общим значением, которые контрастируют с ним и ослабляют этим семантику: «И теперь и в доме, и в саду, и в хозяйстве он, разумеется, с изменениями, свойственными времени, старался воскресить общий дух жизни деда...» (Толстой 1953: 80). Выражение «старался воскресить общий дух жизни деда» превращают «и дом, и сад, и хозяйство» не в обозначения конкретного места, а царство идей, где живет дух, а не живые люди. Это мир, где нет Степаниды, эти обозначения отличаются от огорода, оврага, бани, леса – тех мест, где обычно он встречается крестьянку.

Н.С. Болотнова использует термин «образная перспектива слова». В спектре целого произведения «слово обрастает различными смысловыми и эмоционально-оценочными оттенками, то сгущенными контекстом, то ослабленными им» (Болотнова 1988: 37). Слова как бы притягивают друг



друга, имеют «длину образуемых ассоциативных линий» (Болотнова 1988: 38), которая может быть различной в зависимости «от их выразительных возможностей и специфики контекстного употребления, всецело определенного замыслом писателя» (Болотнова 1988: 39). Широта образной перспективы языковых единиц видна в масштабе целого контекста. Там где появляется лес Степаниды, четче начинает чувствоваться время, появляется и яркая колористика, и звукообозначения, ощущается температура, эмоции. Сравним приведенный выше отрывок с описанием крестьянки с эпизодом о Лизе, жене Евгения: «В ней было пропасть вкуса, такта и, главное, тишины. Все, что она делала, она делала **незаметно**, заметны были только результаты дела, то есть всегда и во всем **чистота, порядок и изящество**» (Толстой 1953: 95). Сразу умирают звуки, появляются бледные тона – тишина, чистота и порядок, которые ассоциируются с бледным цветовым спектром, однообразием симметрии. Внешняя характеристика Лизы такова: «Лиза была высокая, тонкая, длинная. Длинное было в ней все: и лицо, и нос не вперед, но вдоль по лицу, и пальцы, и ступни. Цвет лица был у нее очень **нежный, белый, желтоватый, с нежным румянцем**, волосы длинные, **русые**, мягкие и вьющиеся, и прекрасные, ясные, кроткие, доверчивые глаза... Такова она была физически; духовно же он ничего не знал про нее, а только видел эти глаза. И эти глаза, казалось, говорили ему все, что ему нужно было знать».

В рамках следующего абзаца сталкиваюся эти два мира, и мы видим как постепенно меняется его колористика от ярких тонов к бледным: «Как всегда, был один **пестрый, яркий цветами** кружок молодых баб и девок центром всего, а вокруг него с разных сторон, как оторвавшиеся и **вращающиеся за ним планеты и спутники** (*представляется скорость движения – Г.О.*), то девчата, держась рука с рукой, **шурша** новым ситцем расстегаев, то малые ребята, **фыркающие** чему-то и **бегающие взад и вперед** друг за другом, то ребята взрослые в **синих и черных** поддевах и картузах и **красных** рубахах, с непрерывающим **плеваньем шелухи семечек**, то дворовые или посторонние, издалека поглядывающие на хоровод. Обе барыни подошли к самому кругу и вслед за ними Лиза, в **голубом** платье и **таких же лентах** на голове, с широкими рукавами, из которых виднелись ее **длинные белые** руки с угловатыми локтями» (Толстой 1953: 102). Все предвещает появление Степаниды, и Евгений полон ожидания, его манит туда, где он ожидает ее увидеть. Здесь опять концентрируются временные и локальные обозначения: «Он ушел, чтобы не видать ее, но, войдя на **верхний этаж**, он, сам не зная как и зачем, подошел **к окну** и **все время**, пока бабы были **у крыльца**, стоял **у окна** и смотрел, смотрел на нее, упивался ею. Он сбежал, пока никто не мог его видеть, и пошел тихим шагом **на балкон** и, **на балконе** закулив папиросу,

как будто гуляя, пошел в сад по тому направлению, по которому она пошла. Он не сделал двух шагов в аллее, как за деревьями мелькнула плюсовая безрукавка на розовом расстегав и красный платок» (Толстой 1953: 103).

Слово образует ассоциативную линию и, вовлекаясь в текст, как бы вводит в него все ее звенья: за красным цветом платка входят в повествование звуки крестьянских плясок и пения, треск ветки, фыркающие и плюющиеся семечками малые ребята, шуршание ситца, лес, аллея, балкон; за голубыми лентами Лизы появляются ее молчание, кроткие глаза, бледность лица, угловатые руки.

В стилистике декодирования читатель называется информантом. Воспринимая текст, он дополняет информацию о нем. Сколько читателей, столько и мнений. Каждый воспринимает ту или иную информацию в зависимости от масштаба фоновых знаний, образования, культуры, религии и т.д.

Л. Толстой писал «Дьявола» как повесть о грехе, возможности и попытке его исправить, искупить. Герой, не сумевший справиться с соблазном, погибает. Произведение, предполагается, призвано натолкнуть на мысли, заставить задуматься, сочувствовать.

Однако сегодня поздний Л. Толстой видится иначе. Если посмотреть, что говорится и делается вокруг повести «Дьявол», как она воспринимается сегодня читателем-информантом, то мы увидим, что она представляется весьма подходящим сюжетом для кинофильма, а еще - основой для большого романа 20-ого века - «Тихий Дон» (А. Дымковец, Ф. Искандер). Т.е., читатель 21-ого века узрел огромный позитивный, полный красок потенциал в произведении, которое всегда было на периферии изучения у толстоведов 20-ого века. Интервью из статьи Анны Дымковец любопытно иллюстрирует набор факторов, который увидели в произведении создатели фильма «Ранняя любовь»: «Когда мы снимали в Ясной Поляне, нам очень повезло, - рассказывает оператор Михаил Коробцов. - Эта осень была там особенно красивой. Получился поэтичный материал. Во многом нам помог праправнук Толстого - Владимир Ильич, директор Ясной Поляны. Это будет по-настоящему русский фильм, никакого «Голливуда»: **красота закатов, восходов, рек, красота русской женщины** (выделено нами - Г.О.). Романсы и песни, исполняемые в фильме, соответствуют красочности видеоряда. Цыганские, русские народные мотивы. Никаких современных аранжировок. Если девушка поет у реки, то - без аккомпанемента - только птички, природа. Впереди съемки в Ялте и Крыму, куда по сюжету повести и фильма герои отправляются на лечение. В повести Толстого два финала. По одной версии Евгений убивает себя, по другой - Степаниду. «Его называли психопатом. Но он был более здорово-

мыслящий, чем сотни людей, которых он знал». Это последние строки повести. Но фильм следует за героем дальше. Куда?» (Дымковец 2002). Причем в статье упоминается история создания повести, однако дальше никаких мрачных линий и тем более идей, связанных с грехом в его религиозном понимании, не появляется. Радость жизни, разлитая и в восприятии произведения, и в процессе создания фильма. И в конце все совершенно переименовано на оптимистический лад с добавлением элемента детектива.

Фазиль Искандер видит очевидную связь повести с романом «Тихий Дон»: «Автор «Тихого Дона», конечно, знал эту историю и восстановил имя Аксины. Каждый пишущий знает, как не хочется менять имя прототипа, если это не связано с неприятностями для человека. Толстой воспользовался реальной Степанидой, чтобы скрыть еще более реальную Аксиныю. Гениальный набросок героини Толстого оказался настолько вдохновляющим и типичным, что дал возможность автору «Тихого Дона», не меняя тайного имени прототипа Толстого, сделать ее главной героиней своей эпопеи» (Искандер 2000).

Возможно сегодня в сознание воспринимающего сильнее вклинивается образ Степаниды по причине яркости его описания. Эта яркость может явиться основой для построения видеоряда в кино. Ведь персонаж нельзя назвать характерным, таким он стал потом, уже в «Тихом Доне». Здесь у Степаниды мало реплик. Читателю не совсем ясно, что она чувствует. Ее внутренний мир абсолютно утрирован в описании («свежая, твердая, красивая, она стояла и робко улыбалась»). Внутри ее как раз отсутствие красок. Вся яркость во внешней стороне, и ее с легкостью «перевели» на язык кинематографа создатели фильма. Эта яркость – то, что остается, запоминается-сегодняшнему информанту по прочтении повести.

Пестрота описаний крестьянской среды контрастирует с бледностью помещичьей жизни и является прекрасным приемом стилистики повести, осуществленным через закономерное распределение в тексте единиц определенных лексико-семантических полей. Мы полагаем, что подобное разделение мира на краски, отобразившееся в текстовой фактуре данного произведения, идет от четкого мировосприятия писателем с точки зрения добра и зла. Конечно, спорно то, которая из колористических мозаик принадлежит добру, а которая злу (хотя следует предположить, что яркие цвета, окружающие Степаниду, – это цвета соблазна, т.е. зла, погубившего Евгения). Важнее отметить, что двуполярность толстовского мировоззрения проецируется на творчество и отображается на всех уровнях его поздних произведений, что мы и наблюдали на примере «Дьявола».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Болотнова И.С. Слово в образной перспективе художественного произведения // Вопросы стилистики. Стилистика художественной речи. Саратов, 1988. Вып. N22.
2. Бунин И.А. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1988.
3. Дымковец А. Наваждение грешной любви // Парламентская газета. 21 нояб. 2002. N223. <http://www.pnp.ru/archive/11020931.html>
4. Искандер Ф.А. Понемногу о многом // Новый мир. 2000. N 10. [www.magazines.russ.ru](http://www.magazines.russ.ru)
5. Ковалев В.А. О стиле художественной прозы Л.Н. Толстого. Изд-ство МГУ, 1960.
6. Мышковская Л. Л.Толстой. Работа и стиль. М., 1938.
7. Риффатер М. Критерии стилистического анализа //Новое в зарубежной лингвистике. Лингвостилистика. М., 1980. Вып.N9.
8. Толстой Л.Н. Собр. худ. произведений. Под ред. Н.К. Гудзия. М., 1948.
9. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 14 т. Т. 12. М., 1953.
10. Эйхенбаум Б.М. О прозе (сб. статей). Л., 1969.
11. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986.

**«Ժամանակ», «տեղ» և «գույն» իմաստաբանական դաշտերի  
գեղարվեստաոճային դերը Լ. Տոլստոյի «Սատանան» վիպակում»**

Հոդվածը փորձում է դիտարկել, թե ինչպես է Լ. Տոլստոյի ուշ շրջանի աշխարհայացքը արտահայտվում վիպակի տեքստում, նրա բառային հյուսվածքում: Հոդվածի նյութերը և եզրահանգումները կարող են օգտագործվել ոճաբանության դասընթացներին: