

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 811.161.1'38А. Т. Гулак

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ОБРАЗА ПЬЕРА БЕЗУХОВА В РОМАНЕ Л. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

*A. T. ГУЛАК. СТИЛИСТИЧНА СТРУКТУРА ОБРАЗУ ПЬЄРА БЕЗУХОВА В РОМАНІ
Л. ТОЛСТОГО «ВІЙНА І МИР».*

У статті розглядаються стилістичні прийоми побудови образу персонажу в романі Л. Толстого «Війна і мир». Установлюється, що складна побудова образу П'єра Безухова здійснювалась через застосування нових прийомів психологічного аналізу і нових мовностилістичних принципів втілення особистості.

Ключові слова: образ персонажа, П'єр Безухов, вільний непрямий дискурс, внутрішній монолог, експресивно-драматичні форми.

*A. T. GULAK. STYLISTIC STRUCTURE OF PIERRE BEZUKHOV'S IMAGE IN
ROMANЕ L. TOLSTOY «WAR AND PEACE».*

В статье рассматриваются стилистические приемы построения образа персонажа в романе Л. Толстого «Война и мир». Утверждается, что сложное построение образа Пьера Безухова осуществлялось через применение новых приемов психологического анализа и новых стилистико-речевых принципов воплощения личности.

Ключевые слова: образ персонажа, Пьер Безухов, свободный косвенный дискурс, внутренний монолог, экспрессивно-драматические формы.

*A. T. GULAK. STYLISTIC STRUCTURE OF PIERRE BEZUKHOV'S IMAGE IN «WAR AND
PEACE» BY LEO TOLSTOY.*

The article deals with the stylistic devices of constructing of the character's image in Leo Tolstoy's novel "War and Peace". It is asserted that the constructing of the character's image was accomplished by means of new methods of psychological analysis and new principles of verbal embodiment of an individual.

The inner state of the character is depicted not only from the position of authorial omniscience, but also through the involvement of the subject's sphere of the character, through his internal monologues, presented mostly in the form of free indirect discourse. Besides, the feelings of the character are also represented metonymically - through expressive poses, gestures, movements. A significant role in the individualization of the main characters is played by symbolic images depicting the most important stages in the spiritual development of the heroes.

Key words: character's image, Pierre Bezukhov, free indirect discourse, inner monologue, expressive and dramatic forms.

Располагая поразительным разнообразием стилистических средств, Лев Толстой, по словам В. В. Виноградова, одним из первых в русской прозе (вслед за Лермонтовым) ставит во всей экспрессивной глубине и психологической широте проблему словесного выражения и изображения человеческой индивидуальности [2, с. 239].

Рассмотрим специфику стилистического построения одного из главных героев романа «Война и мир» Пьера Безухова.

Пьер Безухов, как и Андрей Болконский, выступает в романе не только как объект, но и как субъект восприятия, «отражатель», по терминологии Генри Джеймса [7, с. 71]. Его появление в салоне Анны Павловны сопровождается портретной характеристикой (состоящей из внешне-зрительных определений), данной с позиции стороннего наблюдателя;

© А. Т. Гулак, 2017

<https://doi.org/10.5281/zenodo.1044275>

представлением, сделанным с позиции хорошо осведомленного повествователя, а также косвенной оценкой со стороны Анны Павловны. Всеведущий автор-повествователь включает в свой кругозор (с ироническим акцентом) точку зрения персонажа (Анны Павловны) с тем, чтобы оттенить свою собственную завершающую и неоспоримую оценку. Адекватность различных оттенков этой оценки подтверждается затем художественно-конкретизированным изображением поведения Пьера в салоне. Языковые средства, привлекаемые повествователем, призваны усилить впечатление естественности поведения Пьера. Повествователь отбирает подчеркнуто прозаические словесно-экспрессивные краски, реалистически достоверно воспроизводящие манеру говорения и поведения Пьера в светском кругу. Ср.: «Пьер *пробурлил что-то непонятное* и продолжал отыскивать что-то глазами»; «Он, *нагнув голову и расставив большие ноги*, стал доказывать Анне Павловне, почему он полагал, что план аббата был химера» [8, IV, с. 16]; «...Пьер опять *ворвался в разговор*» [8, IV, с. 29].

И в дальнейшем образ Пьера Безухова рисуется в противоречивом освещении различных субъектных сфер: в повествовательный стиль вовлекаются оценки Анны Павловны, подвергаясь в нем экспрессивной трансформации — осложняясь ироническими оттенками.

Повествователь, то выступая в качестве потенциального действующего лица, пристально всматривающегося в изображаемого героя со стороны, то занимая позицию всеведения, активно включается в интерпретацию образа Пьера Безухова. В контраст с великосветским петербургским кругом, изображенным как «общество расчетливых актеров» (Виноградов), в образе Пьера различными приемами подчеркивается, как уже отмечалось, естественность поведения. Ср.: «Для Пьера, воспитанного за границей, этот вечер Анны Павловны был первый, который он видел в России. Он знал, что тут собрана вся интеллигенция Петербурга, и у него, как у ребенка в игрушечной лавке, *разбежались глаза*. Он все боялся пропустить умные разговоры, которые он может услышать. Глядя на уверенные и изящные выражения лиц, собранных здесь, он все ждал чего-нибудь особенно умного» [8, IV, с. 17]. Уже семантика фразеологизма-метафоры («у него *разбежались глаза*») адекватно выражает проявление естественности, которое еще более усиливается, акцентируется употреблением сравнения «как у ребенка в игрушечной лавке». Названные выше средства как раз и выступают в функции стилистического интенсификатора контекста, им принадлежит заметная роль в конкретизации художественного образа. С позиции всеведения характеризуется внутреннее беспокойство Пьера о том, что он может «*пропустить умные разговоры, которые он может услышать*». Повествовательный стиль при этом окрашивается иронической экспрессией (ср. «привязку» эпитета *изящные* к словосочетанию *выражения лиц*; ср. также сцепление неопределенного местоимения *чего-нибудь* со словосочетанием *особенно умного* — в форме родительного падежа).

Затем следует драматическое раскрытие образа Пьера — в форме диалога, снабженного ремарками повествователя. Ремарки тематизируют информацию о герое, содержащуюся *implicite* в его высказываниях. Скорректированные повествователем метаязыковые мнения становятся существенным компонентом индивидуальной характеристики героя.

В завершающей части диалога ремарка разрастается в описательный фрагмент, содержащий указание на специфическую индивидуальную черту героя: «*Мсье Пьер не знал, кому отвечать, оглянул всех и улынулся. Улыбка у него была не такая, как у других людей, сливающаяся с не улыбкой. У него, напротив, когда приходила улыбка, то вдруг, мгновенно исчезало серьезное и даже несколько угрюмое лицо и являлось другое — детское, доброе, даже глуповатое и как бы просящее прощения*» [8, IV, с. 31].

В завершающей экспозиции части с позиции непосредственного наблюдателя снова воспроизводится портрет Пьера (перечисляются наиболее бросающиеся в глаза черты внешности — как уже названные ранее, так и новые), переплетающийся с характеристикой: «*Пьер был неуклюж. Толстый, выше обыкновенного роста, широкий, с огромными красными руками, он, как говорится, не умел войти в салон и еще менее умел из него выйти, то есть перед выходом сказать что-нибудь особенно приятное. Кроме того, он был рассеян. Вставая, он вместо своей шляпы захватил треугольную шляпу с генеральским плюмажем и держал ее, дергая султан, до тех пор, пока генерал не попросил вернуть ее. Но вся его рассеянность и неумение войти в салон и говорить в нем выкупались выражением добродушия, простоты и скромности*» [8, IV, с. 33].

И снова повествователь фиксирует внимание на индивидуальной характеристической примете героя — улыбке, раскрывая экспрессивно красноречивую семантику ее показаний: *«...он ничего не ответил, только наклонился и показал всем еще раз свою улыбку, которая ничего не говорила, разве только вот что: «Мнения мнениями, а вы видите, какой я добрый и славный мальчик». И все и Анна Павловна невольно почувствовали это»* [8, IV, с. 33].

В домашнем диалоге Пьера с Андреем Болконским продолжают высвечиваться черты личности, намеченные ранее [8, IV, с. 36–37]. Взаимодействуя с комментарием повествователя, богатые экспрессивными оттенками реплики героя обнаруживают и отражают его внутреннее состояние и вместе с тем раскрывают его образ.

Образ Пьера раскрывается также в свете оценки князя Андрея. Ср. слова последнего, обращенные к Пьеру: *«Ты мне дорог особенно потому, что ты один живой человек среди всего нашего света. Тебе хорошо. Выбери, что хочешь; это все равно. Ты везде будешь хорош, но одно: перестань ты ездить к этим Курагиным, вести эту жизнь. Так это не идет тебе: все эти кутежи, и гусарство, и все...»* [8, IV, с. 43].

Завершается встреча друзей коротким диалогом, в котором Пьер обещает князю Андрею не ездить к Анатолю.

И далее в характерном для Толстого стиле следует переход к сценическому изображению участия Пьера в кутеже у Анатоля Курагина.

Затем внимание повествователя переносится в Москву, в дом Ростовых, но на образ Пьера «работает» семантика высказываний о нем других персонажей, гостей Ростовых. Прерванная сюжетная нить, связанная с Пьером, как бы восстанавливается в репликах Марьи Львовны Карагиной и Анны Михайловны Друбецкой [см.: 8, IV, с. 52-53]. Диалог становится здесь своеобразным микрорассказом. При этом, несмотря на осуждение действий Пьера, содержащееся в высказывании Карагиной, образ молодого Безухова «обвеян» экспрессией сочувствия, симпатии, чему прежде всего способствует детальное воспроизведение простодушно-одобрительной реакции старого графа Ростова на действия Пьера и его друзей [8, IV, с. 54]. Переданное чуть позже графом Ростовым (через Анну Михайловну) Пьеру приглашение на обед косвенно отражает его положительное отношение к Безухову.

Так, из разнообразных, противоречивых мнений, разбросанных по разным участкам текста, складывается сложная семантическая структура образа персонажа.

Но постоянно подчеркивая неуклюжесть, рассеянность и наивность Пьера, всеведущий повествователь в то же время демонстрирует в ряде сценических эпизодов его наблюдательность и проницательный ум — черты, отмеченные при первом представлении героя.

Пьер не принимает участия в ожесточенной борьбе родственников умирающего отца за наследство, он находится совершенно в стороне от этой схватки, даже не подозревая о ней, не понимая того, что происходит. Это неоднократно фиксирует (и таким образом акцентирует) всеведущий повествователь, намечая тем самым нравственный аспект личности Пьера. Ср. [8, IV, с. 104, 105, 118].

Затем Пьер надолго исчезает из поля зрения повествователя и появляется только в 3-й части I-го тома. Обобщенно-свернутый рассказ о хлопотах, связанных с вступлением Пьера в отцовское наследие, дан с широким привлечением сферы сознания героя; соответственно, повествовательный стиль заметно окрашивается субъективными оттенками экспрессии [ср.: 8, IV, с. 272–273].

Далее следуют две сцены кряду, разделенные объективно-сдержанным комментарием-сообщением. В этих сценах психологически убедительно воспроизводится вовлечение молодого, неопытного Пьера Безухова в обольстительные сети красавицы Элен. Образ Пьера рисуется здесь в соотношении с другими участниками этой акции — Анной Павловной Шерер, князем Василием, самой Элен. Стилистическое сопоставление отчетливо обнаруживает различный подход повествователя к экспрессивному освещению действующих лиц романа.

В контраст с «разыгрывающими» свои роли Курагиными и Анной Павловной Шерер, рисуется не скованное светскими условностями, подчеркнуто естественное поведение Пьера, адекватно воспроизводятся его переживания. Опьяняющее воздействие физической красоты Элен на Пьера дано в аспекте его восприятия. Чтобы подчеркнуть, выделить новое отношение Пьера к Элен, используется прием сопоставления. Сопоставляется неживая, «мраморная»

красота Элен, какой ее воспринимал Пьер издали, и «живая прелесть» ее тела, какой она предстала Пьеру вблизи. Выделение строится на «нарушении ожидания». Ср.: *«Он привстал, желая отойти, но тетушка подала табакерку прямо через Элен, позади ее. Элен нагнулась вперед, чтобы дать место, и, улыбаясь, оглянулась. Она была, как и всегда на вечерах, в весьма открытом по тогдашней моде спереди и сзади платье. Ее бюст, казавшийся всегда мраморным Пьеру, находился в таком близком расстоянии от его глаз, что он своими близорукими глазами невольно различал живую прелесть ее плеч и шеи, и так близко от его губ, что ему стоило немного нагнуться, чтобы прикоснуться до нее. Он слышал тепло ее тела, запах духов и слышал скрип ее корсета при дыхании. Он видел не ее мраморную красоту, составлявшую одно целое с ее платьем, он видел и чувствовал всю прелесть ее тела, которое было закрыто только одеждой. И раз увидев это, он не мог видеть иначе, как мы не можем возвратиться к раз объясненному обману»* [8, IV, с. 278].

Затем повествование снова передвигается к субъектной сфере Пьера, которая, однако, вписана во всеобъемлющий кругозор повествователя: *«Она была страшно близка ему. Она имела уже власть над ним. И между ним и ею не было уже никаких преград, кроме преград его собственной воли»* [8, IV, с. 279]. Отрывистый, динамичный стиль речи символизирует здесь эмоционально-напряженное внутреннее состояние героя, но повествование тем не менее движется в русле интеллектуальных квалификаций всеведущего автора. Последовавшая далее реплика Анны Павловны выводит Пьера из состояния эмоциональной ошеломленности и подчеркивает сценический характер изображения.

В дальнейшем повествование движется как бы на грани двух сознаний — Пьера и непосредственного наблюдателя/всеведущего повествователя, сдвигаясь то в одну, то в другую субъектную сферу.

Этот прием острого сочетания точки зрения повествователя с восприятием самого героя, с его сферой мыслей и чувств позволяет в аналитически расчлененных и сопоставленных формах с большой реалистической силой раскрыть внутреннюю борьбу, внутреннее раздвоение изображаемой личности. Ср. передачу сложного, эмоционально-противоречивого состояния Пьера после второго вечера Анны Павловны [8, IV, с. 280–281].

Внутренний монолог Пьера, облеченный в прерывистые и несколько хаотичные формы внутренней речи, воспроизводящие сомнения героя, резко контрастирует с речью повествователя, развивающего ту же тему, но с привлечением и прямо противоположных аргументов. Всеведущий повествователь подвергает анализу переживания Пьера, раскрывает их противоречивую сложность, их неоднородность, их двойственный, даже конфликтный характер. На первый план выдвигается симультанность различного (прямо противоположного) восприятия одного и того же; в силу этого повествование облекается в форму сложных синтаксических конструкций с парентетическими вставками-уточнениями всеведущего повествователя, с внутренней ритмизацией входящих в состав конструкций однородных частей, способствующей созданию эффекта внутренней напряженности. «Куски» внутреннего монолога входят составной частью в идущий от всеведущего повествователя анализ рассуждений Пьера, что придает повествованию эмоционально-колеблющийся характер. Внутренняя борьба Пьера отражается в столкновении двух рядов рассуждений, в резких сломах чувств и мыслей героя. Предчувствие, предощущение нехорошего, противоестественного, нечестного в возможном сближении с Элен тут же отодвигается и заслоняется ее обольстительной женской красотой.

Эту поработанность Пьера физическим влечением к Элен умело использует князь Василий, делая все, *«что было нужно, чтобы женить Пьера на своей дочери»* [8, IV, с. 272].

Важная роль в освещении образа Пьера в этот сложный момент его жизни принадлежит оценкам и толкованиям проницательного автора-повествователя, который выступает здесь и как наблюдатель, сам как бы вращающийся в кругу описываемых лиц, и как интерпретатор излагаемых событий. «Избыток» кругозора повествователя обнаруживается в различного рода обобщениях, генерализациях.

Толстой прибегает к развернутому углубленно-психологическому анализу переживаний Пьера, вызванных слухами об измене Элен, широко внедряет внутренние монологи (как в форме свободного косвенного дискурса, так и в форме прямой – внутренней – речи), передающие динамический, прерывисто-беспорядочный поток мыслей и чувств героя.

Эмоциональное усиление в движении текста достигается как включением в повествование «кусков» интимного (внутреннего) монолога Пьера, так и приемом дистантного повтора важных в экспрессивно-семантическом (более того – сюжетно-смысловом) отношении отрезков текста. Ср.: «...он чувствовал, как что-то страшное и безобразное поднималось в его душе» (ср. выше: «...Пьер чувствовал, как что-то ужасное, безобразное поднималось в его душе»). Повтор этот выступает в качестве своеобразного экспрессивного сигнала, предвещающего неминуемый эмоциональный взрыв. Он и происходит: вначале на уровне развертывания метафоры, которое тут же переводится в плоскость конкретно-пластического (сценического) изображения. Динамизм ситуации подчеркнут здесь не только сменой разных форм повествования, но и острым внедрением в действие диалога. Диалога чисто толстовского, истинный смысл которого не раскрывается словами, но течет под ними. В реплике Пьера («*Не смейте брать!*») главное не ее содержание, но ее экспрессия, обнаруживающая личную драматическую коллизию героя. Выхваченный Долоховым из рук Пьера листок с кантатой не причина ссоры приятелей, приведшей к дуэли. Листок с кантатой — только повод, которого искало возбужденное подспудным течением негативных эмоций сознание Пьера. И здесь Толстой, как всегда, психологически точен. Реплики же — это своеобразные экспрессивные жесты, за которыми стоят подлинные — сложные и в данный момент враждебные — отношения между героями. Не случайно повествователь/непосредственный наблюдатель фиксирует внимание на мимике, тоне речи, моторном сопровождении реплик героев, точнее, правдивее отражающих их душевное состояние. Аффективный разряд приводит Пьера к психологическому озарению. Это озарение, резкое движение души Пьера к определенности убедительно формулирует автор-повествователь, как бы фиксируя адекватную «живой жизни» горькую истину. Ср.: «— *Вы... вы... негодяй!.. я вас вызываю, — проговорил он и, двинув стул, встал из-за стола. В ту самую секунду, как Пьер сделал это и произнес эти слова, он почувствовал, что вопрос о виновности его жены, мучивший его эти последние сутки, был окончательно и несомненно решен утвердительно. Он ненавидел ее и навсегда был разорван с нею*» [8, V, с. 29].

Здесь выступает новый для русской литературы оригинальный толстовский прием построения диалога, когда герои говорят об одном, а думают о другом.

Сама дуэль изображена «извне», повествователь не сосредоточивает внимание на душевном состоянии героя, он наблюдает за ним как бы со стороны, постепенно уменьшая пространственно-временную дистанцию между собой и героем до такой степени, что их позиции начинают идентифицироваться.

Внутреннее потрясение Пьера передано метонимически — через выразительные жесты, движения, а также через бессвязно произносимые им слова, в которых сконденсировано сложное аффективное содержание: «*Пьер схватился за голову и, повернувшись назад, пошел в лес, шагая целиком по снегу и вслух приговаривая непонятные слова.*

— *Глупо... глупо! Смерть... ложь... — твердил он, морщась*» [8, V, с. 33].

Развернутый углубленно-психологический анализ переживаний Пьера, его «мучительнейшая внутренняя работа» представлены в следующей, 6-й главе.

Внутренний монолог перемежается с повествованием, передающим содержание воспоминаний Пьера и чувств, вызванных этими воспоминаниями. Экспрессивно организованные повествовательные фрагменты, поддерживая эмоциональную атмосферу изображения, в то же время расширяют и уточняют психологическую характеристику героя, подчеркивают сложность его душевных волнений, как бы подготавливают его нравственное прозрение и одновременно мотивацию его последующих действий [ср.: 8, V, с. 34–36].

После дуэли с Долоховым, на которой Пьер, сам того не желая, чуть было не убил своего бывшего приятеля по кутежам, и последовавшего затем разрыва с Элен, начался новый этап в жизни Безухова — этап напряженных душевных исканий, мучительных раздумий над сущностью и смыслом жизни вообще. В изображении этих исканий и раздумий ведущая роль принадлежит позиции всеведения, взаимодействующей с позицией персонажа, с его внутренними монологами. Ср., например, изображение занятого своими мыслями Пьера в Торжке на станции [8, V, с. 74–76].

Как и Андрей Болконский, Пьер в романе не только объект, но и субъект восприятия. Через сознание Пьера в структуру произведения входят такие персонажи, как Баздеев,

Вилларский, брат Баздеева Макар Алексеевич, французский капитан Рамбаль, Платон Каратаев, другие лица, картины Бородинского сражения и оккупированной французами горячей Москвы, многие сцены и эпизоды из жизни главных героев романа.

Важную роль в судьбе Пьера сыграла как будто ниспосланная ему самим провидением в тяжелейший период его жизни встреча с Иосифом Алексеевичем Баздеевым. Для Пьера, для которого мир как бы рассыпался на единичные явления, а общей, связующей все эти явления причины он не видел, и *«все в нем самом и вокруг него представлялось ему запутанным, бессмысленным и отвратительным»* [8, V, с. 76], слова Баздеева о том, что «высшая мудрость одна» и что постичь ее можно лишь непосредственно, очистив и обновив для этого «своего внутреннего человека», явились откровением.

Встреча с Баздеевым преобразила Пьера, помогла ему выйти из духовного кризиса, наполнила его радостным чувством «успокоения, обновления и возвращения к жизни».

Обретение веры в Бога, в высшую мудрость, «в возможность братской и деятельной любви между людьми» дало толстовскому герою мощный жизненный импульс, подняло в нем «радостные волны жизни». В радостно-приподнятом состоянии приезжает он к князю Андрею в Богучарово. Здесь следует обширное сценическое изображение разговора-спора двух друзей о смысле человеческой жизни, о назначении человека, о счастье.

Богучаровская встреча и спор Пьера и князя Андрея изображены в смешанном субъектном восприятии: к сфере сознания всеведущего повествователя время от времени притягивается сфера сознания Пьера. В большей части романа, где вместе сходятся Пьер и князь Андрей, «отражателем» является Пьер. В основном через его сознание входят в структуру повествования формы окружающего мира. В аспекте его восприятия выступает в разные периоды своей жизни и князь Андрей.

В структуру романа внедрен дневник Пьера, являющийся миниповествовательной формой, возникающей внутри аукториального повествования, разрывающей его и переводящей изображаемое в субъектную сферу героя.

Образ Пьера Безухова представлен во 2-м томе романа также отраженно — в свете контрастных мнений о нем разных людей. Взаимоотношения между информацией разной степени достоверности являются динамичными, в силу чего структура образа персонажа воплощает в себе движение, процесс, становление и развитие, а не являет собою статическую целостность. Главные действующие лица романа Толстого изображаются в различном, нередко противоречивом экспрессивном освещении. Но сдвиги в развитии образа персонажа, нравственные переломы, которые переживают главные герои «Войны и мира», воспроизводятся прежде всего с позиции всеведущего автора-повествователя, который — по мере развертывания контекста — все больше погружается во внутренний мир персонажа, в его сознание, в результате чего повествование все заметнее сдвигается в субъективную плоскость героя, «захватывающего эгоцентрические элементы языка в свое распоряжение» [6, с. 206], а затем снова переводится в сферу обобщенного комментария.

В дальнейшем (до конца II тома) сюжетная линия Пьера отодвигается на второй план и только изредка, отдельными эпизодами выдвигается вперед. Ср. сцену с Анатолом Курагиным в кабинете Пьера после неудавшегося похищения Курагиным Наташи Ростовой. Этой сцене предшествует другая, в гостиной Элен: моментальное — через стремительно меняющиеся субъектные призмы (всеведущий повествователь /Элен/ непосредственный наблюдатель) — изображение взбешенного поступком Анатоля Пьера: *«Пьер, не здороваясь с женою, которой он не видал после приезда (она больше чем когда-нибудь ненавистна была ему в эту минуту), вошел в гостиную и, увидав Анатоля, подошел к нему»*.

— *Ah, Pierre, — сказала графиня, подходя к мужу. — Ты не знаешь, в каком положении наш Анатоль... — Она остановилась, увидав в опущенной голове, в лице мужа, в его блестящих глазах, в его решительной походке то страшное выражение бешенства и силы, которое она знала и испытала на себе после дуэли с Долоховым.*

— *Где вы — там разврат, зло, — сказал Пьер жене. — Анатоль, пойдёмте, мне надо поговорить с вами, — сказал он по-французски.*

Анатоль оглянулся на сестру и покорно встал, готовый следовать за Пьером.

Пьер взял его за руку, дернул к себе и пошел из комнаты» [8, V, с. 404].

Внутреннее состояние Пьера раскрывается здесь главным образом пантомимически — посредством изображения внешних действий, воспроизведения индивидуально-характеристических позы и движений героя. Лишь однажды — во втором замечании всеведущего повествователя — дана «прямая» лаконичная характеристика отношения Пьера к жене. Важно также грамматическое оформление глаголов, называющих действия и движения персонажей: все они (глаголы), отражая конкретный момент, стоят в форме совершенного вида. Это не только способствует выражению динамизма ситуации, но и создает впечатление, что действия совершаются как бы на глазах у читателя. Не случайно В.В. Виноградов характеризовал данную форму как «законченный драматический акт с еще не опущенным занавесом» [4, с. 229].

Интенсивность проявления признака (эмоционального состояния) усиливается в результате «дробления» общего облика героя на отдельные детали его внешности (в сознании Элен) и сопряжения признака с каждой выделенной деталью. Резкая, отрывистая реплика Пьера, содержащая обобщенную характеристику Элен, внедряясь в повествование в драматически напряженный момент, увеличивает эмоциональную насыщенность сцены.

Наконец, предельное возбуждение едва сдерживающего себя героя обнаруживается в как бы вскользь зафиксированной повествователем-непосредственным наблюдателем мелкой, но необыкновенно выразительной детали: *«Пьер, взяв его за руку, дернул к себе и пошел из комнаты»*.

Дальнейшая сцена с Анатолом Курагиным строится на динамическом взаимодействии экспрессивно-окрашенного диалога и повествования, организованного точкой зрения стороннего наблюдателя, захватывающей в конце сцены и сферу сознания героя [см.: 8, V, с. 405–407].

В заключительной сцене 2-го тома, воспроизводящей приезд Пьера к Ростовым, его встречу и разговор с Наташей, обозначается новый мотив романа, намечающий дальнейшую перспективу развития образа Пьера. Реплики всеведущего повествователя очень рельефно изображают метаморфозу отношения Пьера к Наташе после ее истории с Анатолом Курагиным. Чувство «умиления и любви» к Наташе, переполнявшее Пьера, вознося душу его над землей, наполняет ее верой, открывает перспективу для ее обновления: *«Пьер, только глядя на небо, не чувствовал оскорбительной низости всего земного в сравнении с высотой, на которой находилась его душа»* [8, V, с. 414].

В аспекте смешанного субъектного восприятия (непосредственный наблюдатель/Пьер) воспроизводится и приобретает особое экспрессивно-символическое значение выразительный образ кометы 1812 года. Образ кометы выступает здесь и как предвестник неминуемых всеобщих катастрофических событий и как символ неизбежного обновления жизни толстовского героя: *«Пьер радостно, мокрыми от слез глазами, смотрел на эту светлую звезду, которая как будто, с невыразимой быстротой пролетев неизмеримые пространства по параболической линии, вдруг, как вонзившаяся стрела в землю, влетела тут в одно избранное ею место на черном небе и остановилась, энергично подняв кверху хвост, светясь и играя своим белым светом между бесчисленными другими мерцающими звездами. Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе»* [8, V, с. 414].

Наташа не только вызывает сходные реакции у князя Андрея и Пьера (которые к тому же и обозначены сходными экспрессивно-речевыми красками), но под ее влиянием как бы сама собой происходит переоценка жизненных ценностей у обоих толстовских героев.

Пьер вовлечен в различные потоки событий, которые обнаруживаются в ряде относительно самостоятельных эпизодов. При этом наблюдается следующая закономерность: стремление Пьера в некоторых случаях активно влиять на события неизменно изображается повествователем в ироническом аспекте. Ср. приведенное выше ироническое освещение представления Пьера о том, что именно он *«положит предел власти зверя, то есть Наполеона»*. Ср. далее обвеянное иронией изображение участия Пьера в дворянском собрании [8, VI, с. 106–111]. Ср. также во II томе ироническую характеристику преобразований, затеянных Пьером в своих имениях [8, V, с. 116–121].

Там же, где Пьер не пытается изменить обстоятельства, где он следует движению самой жизни, там изображение героя приобретает экспрессивную глубину и психологическую

многогранность. Ср., например, тонкий подбор и разнообразие изобразительно-выразительных средств при воспроизведении внутреннего сближения Пьера и Наташи в главе XX 1-й части 3-го тома.

Существенное значение в индивидуализации образов главных персонажей «Войны и мира» имеют экспрессивно-символические образы, запечатлевающие важнейшие этапы духовного развития героев. Ср. цепь выразительных образов, которые входят в систему средств, способствующих раскрытию индивидуальности Пьера Безухова: яркий образ кометы, предвещающей герою обновление жизни [8, V, с. 414]; образ приближающейся грозовой тучи, «которую он (Пьер) призывал всеми силами своей души и которая вместе с тем возбуждала в нем невольный ужас» [8, VI, с. 205]; повторяющийся мотив неминуемой катастрофы, ожидаемой Пьером [8, VI, с. 91; VI, с. 206]; образ скрытого, разгорающегося огня, вспыхивающего на лицах русских солдат накануне Бородинского сражения и захватывающего душу Пьера (наметившийся мотив единения толстовского героя с народом) [8, VI, с. 266, с. 267]; наконец, образ живого, колеблющегося шара, состоящего из плотно сжатых между собой, движущихся, то сливающихся, то разделяющихся на многие капель, символизирующего жизнь, единство и взаимосвязь человеческих существований (судеб) [8, VII, с. 181–182]. В этих экспрессивно-символических образах отражается душевный мир толстовского героя, через их систему воссоздается движение внутренней жизни, внутреннего строя личности.

На Бородинском поле начинается процесс подлинного сближения Пьера с простым русским народом. Но для Пьера это было не просто сближение с жизнью людей из социальных низов — это был важный, решающий шаг к постижению всем своим существом смысла жизни как частицы целого, коллективного, «роевого», шаг к освобождению от всего лишнего, дьявольского, от бремени «внешнего человека».

Солдаты, в представлении Пьера, находятся на той же нравственной высоте, что и масон И. А. Баздеев, приобщивший Пьера к «высшей мудрости и истине». Не случайно приснившийся Пьеру благодетель *«говорил о добре, о возможности быть тем, чем были они. И они со всех сторон, со своими простыми, добрыми, твердыми лицами, окружали благодетеля»* [8, VI, с. 330].

Выделенное авторским курсивом слово *они* не только воспринимается (читателем) как принадлежащее герою, но и приобретает особое значение в силу этого выделения. Многократный повтор данного слова акцентирует его семантику, подчеркивает важность его для героя. Выделенное слово становится образно-смысловым центром всей IX главы 3-й части 3 тома романа. *Они*, простые русские солдаты, приводят Пьера к озарению, меняют его представления о жизни, приближают его к постижению важнейших законов бытия.

Они в сознании Пьера олицетворяются с правдой, простотой и силой и в этом плане противопоставляются «ничтожности и лживости» внешнего человека, от которого пытается и никак не может избавиться Пьер. И все дальнейшее развитие образа Пьера идет по пути преодоления стремлений к внешним, эффектным действиям и все большего приближения к «простоте и правде».

Пребывание в плену у французов — важнейший этап в духовном развитии Пьера. После расстрела французами пленных Пьер переживает свой наиболее острый (и наиболее короткий по продолжительности) духовный кризис.

Новый поворот в развитии образа Пьера намечается после его встречи с Платоном Каратаевым. Платон Каратаев явился для Пьера олицетворением народной простоты и правды. Платон Каратаев для Пьера — один из *них*, тех самых людей, которые поразили Безухова во время Бородинского сражения и после него, по дороге в Можайск. Именно Платону Каратаеву, с его добротой и любовью ко всему, что его окружало, и в особенности к людям, принадлежит заслуга в нравственном возрождении Пьера.

Ощутив себя неистребимой частью целого, одним из *них*, сбросив бремя «внешнего человека», Пьер испытывает новое, ранее неведомое ему «чувство радости и крепости жизни». Только в плену, переживая невероятные трудности вместе с другими людьми, толстовский герой *«узнал не умом, а всем существом своим, жизнью, что человек сотворен для счастья, что счастье в нем самом»* [8, VII, с. 175]; надо лишь жить в согласии с волей Бога, как жил Каратаев, как жили они, простые русские солдаты под Бородино. Во сне, после расстрела Платона Каратаева, в состоянии какого-то озарения Пьеру приходят мысли, открывающие

важнейшие жизненные принципы и облеченные в библейски-афористические формы: *«Жизнь есть всё. Жизнь есть бог. Всё перемещается и движется, и это движение есть бог. И пока есть жизнь, есть наслаждение самосознания божества. Любить жизнь, любить бога. Труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий»* [8, VII, с. 181].

В четвертой части IV тома Пьер характеризуется с позиции всеведущего (аукториального) повествователя как обретший гармонию и счастье, благодаря вере в Бога.

В эпилоге Пьер — счастливый семьянин, чувствующий *«радостное сознание того, что он не дурной человек»* [8, VII, с. 302]. Каратаевское начало органично вошло в него, влилось в его духовный мир, «расширив» и очистив этот мир. Но «благообразие, воспринятое от Каратаева, удержалось в семейной жизни его» [1, с. 99]. А Пьер еще и один из главных основателей оппозиционного правительству общества, что, по его мнению, Каратаев бы не одобрил. Не одобряет этого и автор-повествователь, в комментариях которого вновь появляются иронические оттенки.

Толстой-мыслитель в начальных главах эпилога, предшествующих художественному изображению послевоенных судеб героев утверждает, что жизнь человеческая не может управляться разумом; если допустить это — *«то уничтожится возможность жизни»* [8, VII, с. 267]. Толстой-художник в живых, с необычайной художественной силой созданных картинах и образах демонстрирует извечное заблуждение человеческого духа — стремление изменить, улучшить, опираясь на якобы разумную программу действий, жизнь. Так открывается выходящая за пределы романа перспектива дальнейшего драматического пути развития толстовского героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров С. Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». М.: Худож. лит., 1978. 103 с.
2. Виноградов В. В. О языке Толстого // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: От Гоголя до Ахматовой. М.: Наука, 2003. С. 166-263.
3. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: ГИХЛ, 1959. 656 с.
4. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 360 с.
5. Громов П. П. О стиле Льва Толстого: «Диалектика души» в «Войне и мире». Л.: Худож. лит., 1977. 487 с.
6. Падучева Е. В. Семантические исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
7. Тодоров Цветан. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 37–113.
8. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 20-ти тт. М.: ГИХЛ, 1960–1965.

(Статья поступила в редакцию 30 октября 2017 г.)