

---

## ОБ ОДНОЙ ОСОБЕННОСТИ СИНТАКСИЧЕСКОГО СТРОЯ ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «ДЬЯВОЛ»

ГАЯНЕ ОГАНЕСЯН

В конце 1870-х годов в жизни Л. Н. Толстого настает период, который он сам называет переломом. Это время, когда он убеждается в порочности человечества. Как следствие он разочаровывается в государственном устройстве, церкви, искусстве, оставляет светскую жизнь и удаляется в деревню. Оглядываясь и на собственную жизнь, в своих «Воспоминаниях» он рассматривает «ее с точки зрения добра и зла»<sup>1</sup>. В этот период он многое переосмысливает для себя и, видя несовершенство жизни, делает вывод: «Изменение только одно нравственное, внутреннее человека» (т. 50, с. 42).

В поздний период творчества внимание писателя к этой проблеме усиливается. Поиск приводит к появлению в философской и творческой концепции Толстого противоречивых положений, постановке вопросов, оказавшихся для него неразрешимыми. Все его философские, морально-этические, социально-политические взгляды изложены в трактатах, созданных в основном с 1980-го по 1905 гг.

Многие восприняли эти взгляды Толстого как «бредни» человека запутавшегося, обвиняли его в неискренности, ненужном морализировании. Об этом пишет И. Бунин в своем «Освобождении Толстого»: «Как философ, как моралист, как вероучитель, он для большинства все еще остается прежде всего бунтарем, анархистом, невером. Для этого большинства философия его туманна и невразумительна, моральная проповедь или возбуждает улыбку («прекрасные, но нежизненные бредни»), или возмущение («бунтарь, для которого нет ничего святого»), а вероучение, столь же невразумительное, как и философия, есть смесь кощунства и атеизма. Так все еще продолжается, хотя и в несколько иной форме, то отношение к нему, которое было когда-то в России»<sup>2</sup>.

О противоречиях Толстого писали и другие его современники (В.Вересаев, «Живая жизнь»; Д. Мережковский, «Лев Толстой и церковь», «Л.Толстой и Ф. Достоевский. Религия»).

К «ненормальности» толстовских противоречий обращаются и сегодняшние исследователи. Подробное изучение философско-религиозного учения Толстого содержится в ряде книг последнего периода<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. ПСС в 90 т. М. – Л., 1928-1958, т. 34, с. 347. Далее все цитаты писателя приводятся по этому изданию, в тексте в скобках указаны том и страница.

<sup>2</sup> Бунин И. А. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1988, с. 108.

<sup>3</sup> Holmes R. (ed.). Nonviolence in theory and practice. Belmont: Wadsworth, 1990; Douglass J. W. The non-violent coming of God. New York: Orbis Books, 1991; Тамарченко Н. Д. Об авторской позиции в повестях позднего Л. Н. Толстого // «Русская словесность», 1999, № 4, с.17-24; Мелешко Е. Д. Христианская этика Л. Н. Толстого. М., 2006.

Нравственно-этические противоречия и искания писателя нашли свое выражение в каждом его произведении. Он постоянно перемежал художественное творчество с публицистическим. После перелома Толстой характеризует свое творчество как переход к «рисункам карандашом без теней» (61, 274). Подобную эволюцию формы Р. Якобсон характеризует не как исчезновение отдельных элементов и появление других в художественном тексте, а «смещение доминанты»<sup>4</sup>.

С июня 1887 г. Толстой работает над «Крейцеровой сонатой» (1887-1889), в 1890-е гг. – над «Отцом Сергием». В промежутке между этими двумя произведениями создается небольшая повесть «Дьявол», в некоторой степени схематичная в силу своей незаконченности (имеются в виду две концовки повести). О сжатой структуре повести М. Бахтин говорил как о романизации: «Происходит конденсация формы, объема, пространства, на котором разворачивается контекст – создается новый принцип и новая форма художественности»<sup>5</sup>.

Работая над «Крейцеровой сонатой» и «Отцом Сергием», Толстой постоянно производит дневниковые записи, свидетельствующие о кропотливом труде над этими повестями, оттачивая их, в отличие от «Дьявола». Писатель размышляет, меняет, правит, намечает мотивы, обсуждает с близкими, иногда бывает доволен работой, а иногда она не идет. «Вожусь с своим писаньем “Крейцеровой сонаты”» (50, 129), – записывает Толстой 29 августа 1889 г.

Относительно «Дьявола» две записи: «Встал поздно... переделывал, поправлял Фридрихса. Очень хорошо работалось» (там же, 180) и «Думал за это время: 1) к повести Фридрихса. Перед самоубийством – раздвоение: хочу я или не хочу? Не хочу, вижу весь ужас, и вдруг она в красной паневе, и все забыто. Кто хочет, кто не хочет? Где я? Страдание в раздвоении, и от этого отчаяние и самоубийство» (51, 39).

Повесть «Дьявол» создана за 9 дней, «залпом», по выражению самого Толстого. Но датируется она рубежом 1889 и 1890 гг.: написав ее в ноябре, он возвращается к ней спустя почти четыре месяца и переделывает концовку. Так она и печатается в собрании сочинений – с двумя вариантами финального эпизода. Завершив второй вариант, он и дает повести заглавие. Впервые она была напечатана в 1911 году. Дата 10 ноября 1889 года поставлена на обложке черновой рукописи в начале работы, а 19 ноября 1889-го – стоит в конце рукописи рядом с подписью. Перечитав произведение спустя много лет, 19 февраля 1909 г., Толстой отметил в дневнике: «Просмотрел “Дьявола”. Тяжело, неприятно» (57, 28).

Написав повесть, автор мыслями все время возвращается к ней и 30 апреля 1890 г. записывает в дневнике: «...Страдание в раздвоении, и от этого отчаяние и самоубийство» (51, 39).

Фредерикс (или Фридрихс) был в 1870-х гг. следователем в Туле. Находясь в связи с крестьянкой Степанидой Муницыной, женой тульского

---

<sup>4</sup> Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. М., 1996, с. 121.

<sup>5</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 472.

извозчика, он женился на другой девушке и через три месяца убил Степаниду. Кончилось тем, что на станции Житово возле Тулы его нашли раздавленным поездом. Предполагали, что это было самоубийство. «Дьявол» также имеет в своей сюжетной основе события, близкие некоторым фактам из жизни Толстого. П. Басинский называет эту повесть самым интимным произведением писателя о себе<sup>6</sup>.

Повесть мало исследована. Работ, рассматривающих ее художественные средства и язык, нет. Возможно, потому, что, написанная сразу после «Крейцеровой сонаты», она теряется в ее тени. Считается, что писатель проиллюстрировал и несколько дополнил в «Дьяволе» тему, поднятую в ней. Эта повесть – промежуточная ступень между «Крейцеровой сонатой» и «Отцом Сергием». Отдельные статьи анализируют ее образный строй<sup>7</sup>.

Лишь одну работу следует выделить особо. Она написана через два года после смерти Толстого и содержит глубокий анализ повести с точки зрения философии, психологии и христианской этики. Это эссе философа и богослова С. Н. Булгакова «Человекобог и человекозверь», написанное в 1912г. В художественном отношении Булгаков ставит «Дьявола» выше «Крейцеровой сонаты», «Отца Сергия» и «Воскресения», подчеркивая, что это единственное из поздних произведений Толстого, которое тот не правил: «“Отец Сергей” как художественное произведение является гораздо менее цельным, чем написанный залпом “Дьявол” и вообще стоит много ниже его. В нем прежде всего имеется дидактический элемент <...> который потому имеет столь же мало художественной убедительности и жизненности, как заверения о “воскресении” Нехлюдова и начавшейся у него новой жизни, и эта развязка ослабляет силу и значение самого рассказа»<sup>8</sup>.

С. Булгаков называет толстовские повести «исповедью писателя, духовной автобиографией, дневником»<sup>9</sup>: «Неодолимое могущество дьявола и бессилие добра – вот их подлинная тема. Здесь ставится поэтому та же вековая проблема зла и греха в человеческой душе, и художественно разрешается она в самом пессимистическом смысле»<sup>10</sup>. Мы имеем возможность проследить эту борьбу: каждый раз Иртенев совершенно уверен, что все позади, и каждый раз, вновь увидев Степаниду, он стремительно погружается в отчаяние. Повесть кончается двумя вариантами: по одному – он убивает только себя, по другому же – Степаниду, «а духовно себя»<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> См. **Басинский П. В.** Лев Толстой: Бегство из рая. М., 2011.

<sup>7</sup> См. **Ломакина С. А.** Формы выражения авторской позиции в повестях «позднего» Толстого // «Жанрологический сборник». Выпуск 1. Елец, 2004; **Кущенко З. А.** Мастерство Толстого-повествователя (повесть «Дьявол») // «Анализ литературного произведения». Выпуск 3. Киров, 2001; **Смирнова С. В.** Феномен главного героя повести Л. Н. Толстого «Дьявол» // «Молодая наука – 2000». Ч. 3. Иваново, 2000; **Тамарченко Н. Д.** Об авторской позиции в повестях позднего Л. Н. Толстого («Крейцера соната» и «Дьявол») // «Рус. словесность», 1999, № 4; **Магазанник Е. П.** Эпизод толстовской автополемики («Дьявол» против «Крейцеровой сонаты») // «Проблемы поэтики». Ташкент, 1968; **Магазанник Е. П.** Мироззрение и метод Л.Н.Толстого в повестях последнего периода творчества // « Проблемы художественного мастерства». Самарканд, 1961.

<sup>8</sup> **Булгаков С. Н.** Сочинения в 2-х т. Т. 2. М., 1993, с. 89.

<sup>9</sup> Там же, с. 81.

<sup>10</sup> Там же, с. 82.

<sup>11</sup> Там же, с. 89.

Таким образом схематично это произведение иллюстрирует противоречивую внутреннюю борьбу. Это духовная и нравственная проблема, являющаяся частью человеческой природы, и как таковая она особо интересует Толстого в поздний период его творчества<sup>12</sup>.

В «Дьяволе» мы сталкиваемся с совершенно новым восприятием реальности. Сам интерес писателя к тому, что происходит с человеком, когда тот не принадлежит себе, становится той стороной реальности, которая заслуживает внимания более, чем все остальное. Ведь когда с человеком происходит подобное, он и сам не может определить, какая из его жизней реальна, а какая нет.

Особого внимания заслуживает то, что Толстой не правил свою повесть, поскольку соотношение сознательного и бессознательного – фактор, всегда очень важный для рассмотрения художественного текста. Вопрос, насколько структура текста есть схема, задуманная писателем и осуществленная им совершенно сознательно, всегда актуальный в науке: «Разновидности сложного и противоречивого единства объективного и субъективного, лежащего в основе построения художественной действительности, практически неисчерпаемы. В творчестве каждого писателя создается свой уникальный художественный язык со своими локальными закономерностями соединения объективного и субъективного, со своей образной спецификой, со своим образным ритмом, который распределяет художественный материал и является законом движения в конкретном художественном мире»<sup>13</sup>. В «Дьяволе» Толстого мы сталкиваемся с совершенно новым специфичным восприятием реальности и реального. Сам интерес писателя к тому, что происходит с человеком, когда он сам не принадлежит себе, ощущение, реально испытанное им в жизни, становится для него той стороной реальности, тем ее фактом, который заслуживает внимания более, чем все остальное, осязаемое. Ведь когда с человеком происходит подобное, возможно, он сам не сможет с абсолютной достоверностью определить для себя, какая из его жизней реальная, а какая нет. Не столь важны условия, которым ты подчиняешься под влиянием неестественной силы, которая «хватает тебя за горло», сколь само состояние этого подчинения, когда ты идешь, слепо покорившись.

В свете сказанного интересно всмотреться, как в языке произведения выражается мир противоречий героя. Чтобы провести это наблюдение, нам следует выделить доминантный аспект в тексте повести. Выше мы упомянули использование этого термина Р. Якобсоном. Он характеризует доминанту как единицу измерения, которая «может вырисовываться как в целом литературном направлении, так и в отдельном произведении. Ее можно понимать как превалирующую тенденцию в художественном строении произведения или принцип в творчестве целого направления. Компоненты языка произведения подчинены его основной функции, следовательно могут быть трансформированы его доминантой»<sup>14</sup>. В произведении, описывающем

---

<sup>12</sup> По замечанию Л. С. Выготского, «чувство первоначально индивидуально, а через произведение искусства оно становится общественным или обобщается». - Психология искусства. М., 1968, с. 309.

<sup>13</sup> **Акопова А. А.** Эстетический идеал и природа образа. Ер., 1994, с. 156.

<sup>14</sup> **Якобсон Р.** Указ. соч., с. 119.

мятущегося героя, доминантной явилась фигура контраста, нашедшая свое выражение в лексическом и грамматическом строе текста. Она превалирует в толстовском творчестве позднего периода, что выделяют многие исследователи: «Велика роль контрастов в толстовской обрисовке человеческих характеров. В понимании Толстого контрасты усиливают выразительность образа. Контрастные сопоставления черт внутри облика персонажа присущи подавляющему большинству толстовских образов: они раскрывают явления во всей их сложности и противоречивости»<sup>15</sup>. И как следствие «происходит заострение художественных контрастов»<sup>16</sup>. Б.Эйхенбаум пишет о противоречиях как «отличительной черте внутренней и внешней биографии Толстого»<sup>17</sup>: «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»<sup>18</sup>.

С самого начала повести создается модальность, которая настраивает читателя на определенный лад восприятия событий и персонажей и отношения к ним. Совершенно ясна уязвимость, условность той реальности, в которой персонажам предстоит проделать свой путь. Дисгармония их представлений о действительном положении дел (когда думается, что все хорошо, на самом же деле грозят непреодолимые трудности) создается через определенную выстроенность текста. Такую модальность И. Гальперин определяет как «текстовую», обладающую свойством «разлитости» в тексте<sup>19</sup>. Она реализуется в характеристике героев, в своеобразном распределении «предикативных и релятивных отрезков высказывания, в умозаключениях, в актуализации отдельных частей текста»<sup>20</sup>. Читатель, возможно не отдавая себе полного отчета, впитывает через них настроение, царящее в повести.

И. Чернухина пишет о приеме как о «взаимодействии элементов фонетического, графического и лексико-грамматического уровней, выступающем в виде «кодограмм» в стилистическом контексте произведения»<sup>21</sup>. В других терминах, но по сути так же формулирует понятие приема И. Р. Гальперин: «Стилистический прием можно определить как типизированное и целенаправленное обобщение, «сгущение» характерных признаков общеязыковых выразительных средств»<sup>22</sup>. В. Жирмунский определяет прием как набор «фактов языка, подчиненных художественному заданию»<sup>23</sup>.

Известно, что за основу своих поздних произведений Толстой берет исключительно библейскую догматику, часто интерпретируя ее по-своему

---

<sup>15</sup> Ковалев В. А. О стиле художественной прозы Л. Н. Толстого. М., 1960, с. 14.

<sup>16</sup> Там же, с. 49.

<sup>17</sup> Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969, с. 25.

<sup>18</sup> Там же, с. 91.

<sup>19</sup> См. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 2007, с. 115.

<sup>20</sup> Там же, с. 115.

<sup>21</sup> Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984, с. 9.

<sup>22</sup> Гальперин И. Р. О понятиях стиль и стилистика // Вопросы языкознания. М., 1973, № 3, с. 24.

<sup>23</sup> Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 28.

(если не забывать о переписанном им Евангелии). Этот принцип проявляется как основной в позднем творчестве писателя. Без знания Библии невозможно до конца понять тексты христианской эпохи; эта мысль особо актуальна для толстовского творчества, поскольку его поздние повести и «Воскресение» – типичные произведения христианской литературы. Писатель разворачивает в повесть десять новозаветных стихов: «Ибо не понимаю, *что* делаю; потому что не то делаю, *что* хочу, а *что* ненавижу, то делаю. Если же делаю то, чего не хочу, то соглашаюсь с законом, что он добр. А потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Ибо знаю, что не живет во мне, то есть в плоти моей, доброе; потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, чего не хочу, уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Итак я нахожу закон, что, когда хочу делать доброе, прилежит мне злое. Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим. Но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих. Бедный я человек! Кто избавит меня от сего тела смерти? Умом служу закону Божию, а плотию закону греха» (Послание к Римлянам, VII, 15-24). Весь «Дьявол» – художественная иллюстрация этих строк апостола Павла. И в основу повести заложен их идейный и конструктивный принцип: борьба добра и зла в человеке, раздвоение, лежащее глубоко в человеческой сути, невозможность с ним бороться; выражается эта мысль в широко развернутом параллелизме, построенном на антитезе с противительными союзами в составе предложений и антонимами как лексико-стилистическим приемом.

«Дьявол» начинается с описания общественного положения и финансового состояния, которое оставил в наследство герою его отец: «Евгения Иртенева ожидала блестящая карьера. Все у него было для этого. Прекрасное домашнее воспитание, блестящее окончание курса на юридическом факультете Петербургского университета, связи по недавно умершему отцу с самым высшим обществом и даже начало службы в министерстве под покровительством министра. Было и состояние, даже большое состояние, *но* (Здесь и далее курсив наш. – Г. О.) сомнительное. Отец жил за границей и в Петербурге, давая по шести тысяч сыновьям – Евгению и старшему, Андрею, служившему в кавалергардах, и сам проживал с матерью очень много. Только летом он приезжал на два месяца в именье, *но* не занимался хозяйством, предоставляя все заевшемуся управляющему, тоже не занимавшемуся именьем, *но* к которому он имел полное доверие» (27, 481).

Противоречие, непримиримость как идея произведения выражается на уровне грамматической организации текста: в основе семантико-синтаксической организации повести лежит контраст, который находит свое выражение в повторяющихся с большой частотностью противительных союзах *а*, *но*, в одновременном присутствии в предложениях антонимов, что создает антитезу. Все в этом мире наоборот: «Обыкновенно думают, что самые обычные консерваторы – это старики, *а* новаторы – это молодые люди. Это не совсем справедливо. Самые обычные консерваторы – это молодые люди» (с. 482). Также: «И действительно, если Евгений Иртенев был

душевнобольной, то все люди такие же душевнобольные, самые же душевнобольные – это несомненно те, которые в других людях видят признаки сумасшествия, которых в себе не видят» (с. 515).

Противительные союзы выступают как лейтмотив синтактико-композиционного построения произведения, постепенно создавая вокруг себя семантико-тематическую сетку: нечто предполагается, однако впоследствии имеет совершенно иной, неожиданный исход. Этот прием основной в синтаксической ткани повести, что подтверждается статистическим подсчетом: соотношение сложных предложений с союзами *а*, *но* по отношению к предложениям с соединительным союзом *и* – 144 к 98. Эти союзы противоположны по своим описательным возможностям. «По выполняемой в тексте функции союзу *и* противопоставлен союз *но*»<sup>24</sup>, – пишет о них Г. Солганик. Семантика этих союзов выливается в общий контрастный принцип построения «Дьявола», ведь они, выступая в значении противопоставления, часто вводят за собой в предложение определенные лексические актуализаторы и позволяют совмещать оба их типа в одном контексте. Причем союз *но*, обладающий более узким и определенным, в отличие от *а*, значением, намного частотнее в тексте. Акцентируя противоположность, противоречие, *совмещенность несовместимого*, он соучаствует таким образом в выражении основной идеи произведения. Разницу между этими союзами отмечает И. Кручинина. В основе текстовой семантики союза *но* «лежит значение предельности. Союз *но* обрывает прямую линию повествования и направляет его по другому руслу <...> В отличие от *но* союз *а*, как правило, не ломает повествования, он лишь слегка его видоизменяет, расслаивает, переакцентирует или нерезко смещает в иной субъектно-событийный план»<sup>25</sup>. Приведенный выше первый абзац содержит в своем центре следующее предложение: «Было и состояние, даже большое состояние, *но* сомнительное». Сначала создается «ожидание», информация о том, что у главного персонажа есть все для того, чтобы наладить жизнь, а потом эти ожидания рушатся во второй части конструкции «*но* сомнительное». И прежде чем это сообщить, создается контраст «даже большое». Чем больше состояние, тем неприятнее сомнительность, с ним связанная. Сначала впечатление, что «тем лучше», если большое состояние, а затем - «*но* сомнительное». Заданный тон поддерживается на протяжении всего текста: отец Иртенева жил за границей, приезжал в имение летом, на два месяца, «*но* не занимался хозяйством», поручал его заевшемуся управляющему, тоже не занимавшемуся, «*но* к которому он имел полное доверие». Тот же прием обманутого ожидания: если управляющий *тоже* не занимается имением, правильнее было бы не доверять, *но*, наоборот, хозяин ему доверяет, да еще и полностью.

Соединение этих приемов приводит к конвергенции и на синтагматическом, и на парадигматическом уровне, когда мы видим прием и в

---

<sup>24</sup> Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика. М., 1991, с. 89.

<sup>25</sup> Кручинина И. Н. Textoобразующие функции сочинительной связи // «Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст». М., 1984, с. 207, 208.

пределах одного предложения, и вертикально во всем тексте произведения («проекция принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинирования», по Р. Якобсону).

В. Жирмунский считает гармонично выстроенной композицию того произведения, где элементы выстраиваются в «кривую линию, строение которой ощущается»<sup>26</sup>. В «Дьяволе» вовлеченные в него контрастные ассоциативные образы образуют некую стержневую стилевую «вертикаль», работающую на одно образное задание: Евгений в общем весь идеальный, но не обошлось без «ложки дегтя», единственного изъяна – близорукости, «которую *он сам развил* в себе очками» (482). Персонаж, безвольно поддающийся дьявольской силе, влекущей его в пропасть и разрушающей его жизнь, наконец-то в чем-то приложил волю, однако это оказывается изъяном. «Умилений, восторгов влюбленных, хотя он и старался их устраивать, не выходило или выходило очень слабо; **но** выходило *совсем другое*, то, что не только веселее, приятнее, **но** легче стало жить. Он не знал, отчего это происходит, **но** это было так» (493). Он старался, работал, делал, «**но** все до сих пор висело на волоске» (482). Иногда семантика противоположности, контраста «заражает», «передается» союзу *и*: «Так он и сделал и, поселившись с матерью в большом доме, горячо **и осторожно вместе с тем** взялся за хозяйство» (там же). – Внутри союза развивается семантика противоречия (*горячо, но осторожно*), которая контрастирует с эксплицированным *вместе с тем*. Таким же образом здесь: «Не думать об ней, – приказывал он себе, – не думать!» – **и** тотчас же начинал думать, и видел ее перед собой, и видел кленовую тень» (501). Тот же прием, передающий мятующееся состояние героя, мы видим не раз:

«Каждый день он молился богу о том, чтобы он его подкрепил, спас его от гибели, каждый день он решал, что отныне он не сделает ни одного шага, не оглянется на нее, забудет ее. Каждый день он придумывал средства, чтобы избавиться от этого наваждения, и употреблял эти средства...

**Но** все было напрасно» (506). Последнее предложение Толстой пишет с новой строки, это единственное предложение в абзаце.

«В доме Евгению было ужасно скучно. Все было слабое, скучающее. Он читал книгу и курил, **но** ничего не понимал» (507).

«Потом, выйдя с лекарством, он не решился итти в шалаш, чтобы его не увидели из дома. **Но** как только вышел из вида, он тотчас повернул и пошел к шалашу» (508).

«Все было так хорошо, радостно, чисто в доме; **а** в душе его было грязно, мерзко, ужасно» (509).

В результате раздвоения герой в конце истории делится как будто на две личности, спорящие друг с другом: «– Приходи в шалаш, – вдруг, сам не зная как, сказал он. Точно кто-то другой из него сказал эти слова» (508).

В последних главах это его состояние достигает апогея, и мы читаем целый абзац: «Когда он пришел в гостиную, ему показалось дико и неестественно. Утром он встал еще бодрый, с решением бросить, забыть, не

---

<sup>26</sup> Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 31.



позволять себе думать. **Но**, сам не замечая как, он все утро не только не интересовался делами, **но** старался освободиться от них. То, что прежде важно было, радовало его, было теперь ничтожно. Он бессознательно старался освободиться от дел. Ему казалось, что нужно освободиться для того, чтобы обсудить, обдумать. И он освободился и остался один. **Но** как только остался один, так он пошел бродить в сад, в лес. И все места эти были загажены воспоминаниями, воспоминаниями, захватывающими его. И он почувствовал, что он ходит в саду и говорит себе, что обдумывает что-то, **а** он ничего не обдумывает, **а** безумно, безосновательно ждет ее, ждет того, что она каким-то чудом поймет, как он желает ее, и возьмет и придет сюда или куда-нибудь туда, где никто не увидит, или ночью, когда не будет луны, и никто, даже она сама, не увидит, в такую ночь она придет, и он коснется ее тела...» (с. 512). Интенсификация описания создается через перемежающееся, совмещенное употребление союзов **но** и **а**. Значения, выраженные союзами подчеркивает повтор, сопровождающий их: «**Но** как только остался один, так он пошел бродить в сад, в лес. И все места эти были загажены воспоминаниями, воспоминаниями, захватывающими его», «...он ходит в саду и говорит себе, что обдумывает что-то, **а** он ничего не обдумывает».

Только в авторской речи и внутренних монологах главного персонажа (исключая диалоги) нами подсчитано 112 случаев употребления противительных союзов. Из них 85 – **но**, 27 – **а**. На протяжении каждой пяти глав (в повести 21 глава) союз **но** встречается с интенсивностью в среднем от 23 до 27 раз, союз **а** - от 6 до 9 раз, т.е. можно говорить об определенном ритме их появления в тексте. У союза **но** из каждых 25 случаев 6 – когда союз начинает присоединительную конструкцию. И. Голуб определяет ее так: «Эмоциональную напряженность речи передают присоединительные конструкции, то есть такие, в которых фразы не умещаются сразу в одну смысловую плоскость, но образуют ассоциативную цепь присоединения»<sup>27</sup>. В повести это выглядит так: «Каждый день он придумывал средства, чтобы избавиться от этого наваждения, и употреблял эти средства. **Но** все было напрасно» (506); «Потом, выйдя с лекарством, он не решился идти в шалаш, чтобы его не увидели из дома. **Но** как только вышел из вида, он тотчас повернул и пошел к шалашу» (508); «Да, она была. **Но** теперь кончено» (там же); «И он освободился и остался один. **Но** как только остался один, так он пошел бродить в сад, в лес» (512). На каждые 6-9 употреблений союза **а** приходится одна присоединительная конструкция с ним, например: «Надо усладить ее, как я говорил, или уничтожить ее, чтоб ее не было. **А** другая жизнь – это тут же» (513).

Ритмическую регулярность в тексте тех или иных элементов (как в нашем случае союзов **но/а**) И. Гальперин относит к средствам внутритекстовой связи, когезии. Он пишет об этом следующее: «Ритмиكوобразующая форма когезии почти неуловима в прозаических произведениях, поскольку сам ритм прозы относится к таким категориям, которые можно определить широко известным французским речением *ça ne*

---

<sup>27</sup> Голуб И. Б. Стилистика русского языка. М., 2003, с. 428.

s'explique pas, ça se sent (это необъяснимо, это чувствуется)»<sup>28</sup>. Рассмотренный композиционно-синтаксический уровень текста – «уровень, воплощающий развиваемую тему и организующий единицы лексического и синтаксического уровней в собственные единицы: эпизоды, главы, целый текст»<sup>29</sup>. Единицы этого уровня образуются не только из единиц синтаксического, но и из единиц лексического уровня, поэтому порой отдельное слово или семантическое поле слов оказывается важным компонентом целого текста.

Помимо повторяющихся противительных союзов противоборство в душе Иртенева выражается и рядом других элементов. Это элементы не только синтаксического, но и лексико-семантического, общего композиционного уровня<sup>30</sup>. Вместе они образуют сопряжение приемов. Сцепление их начинается там, где в предложениях, содержащих союз *но*, появляются антонимичные либо так или иначе противостоящие друг другу по своей семантике слова. Единицы разных грамматических уровней работают на единое идейное и образное задание: «Евгению не хотелось выходить, *но* смешно было скрываться. Он тоже вышел с папиросой на крыльцо, раскланялся с ребятами и мужиками и заговорил с одним из них» (с. 500); «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» (там же). Повесть заканчивается предложением, структурно схожим с предложением о новаторстве стариков и молодых, приведенном выше: «И действительно, если Евгений Иртенев был душевнобольной, то все люди такие же душевнобольные, самые душевнобольные – это несомненно те, которые в других людях видят признаки сумасшествия, которых в себе не видят» (с. 515). Предложения подобного наполнения мы встречаем на всем поле текста, что и создает вертикальную ось/тематическую сетку употребления стилистических приемов. Наличие именно этой оси/доминанты позволяет сделать вывод, что регулярность введения в текст тех или иных структур можно назвать приемом. Если в начале чтения нас удивляют постоянные поступки против воли, присутствие эффекта, обратного ожидаемому (эффект обманутого ожидания), то к концу этот ритм описания становится привычным.

Если вспомнить упомянутый выше термин «стилистический контекст», то нужно отметить, что под ним мы понимаем как текст повести «Дьявол», так и художественное творчество всего позднего Толстого. Опыт показывает, что описанные здесь приемы обнаруживаются также в других повестях этого периода, например, в «Отце Сергии».

---

<sup>28</sup> Гальперин И. Р. Указ. соч., с. 85.

<sup>29</sup> Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984, с. 10.

<sup>30</sup> Об этом см. в наших работах: **Оганесян Г. С.** Зеркальная симметрия как принцип системной организации повести Л. Толстого «Дьявол» // «Русский язык и литература в научной парадигме XXI века (материалы международной научной конференции)». Ер., 2011; **Оганесян Г. С.** Художественно-стилевая роль слов лексико-семантических полей «время», «место» и «цвет» в повести Л. Толстого «Дьявол» // Сборник научных статей «Кантех». Ер., 2012, № 2; **Оганесян Г. С.** Имена абстрактного значения в стилистическом контексте поздней художественной прозы Л. Толстого // «Русский язык в Армении», 2012, № 7.

**Ключевые слова:** *стилистический контекст, стилистический прием, семантико-синтаксическая организация, контрастное сопоставление, противительный союз*

**ԳԱՅԱՆԵ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍՅԱՆ – Լ. Տոլստոյի «Մատանա» վիպակի շարահյուսական կազմի մի առանձնահատկության շուրջ** – Հոդվածում դիտարկվում են վիպակի շարահյուսական կառուցվածքում գլխավոր հերոսի ներքին հակասությունների արտահայտման միջոցները: Այդ ստեղծագործությունը արտացոլում է Տոլստոյի ուշ ժամանակաշրջանի աշխարհայացքին բնորոշ հակասությունը: Քննությունից պարզվում է, որ տվյալ ստեղծագործության կազմավորող հիմնական տարրը համապատասխան շաղկապներով արտահայտված հակադրությունն է:

**Բանալի բառեր** – *ոճային համատեքստ, ոճական հնարքներ, իմաստաշարահյուսական կառուցվածք, հակադիր համեմատություն, հակադրական շաղկապ*

**GAYANE HOVHANNESYAN – On one of the syntactic peculiarities of the novel "Devil" by L. Tolstoy.** – The paper studies some syntactic features of the mentioned novel expressing the inner world of the main character. That is the reflection of contradiction so typical to Tolstoy's later period. According to the author's observations the main element of the novel is contradiction which is expressed with the help of adversative conjunctions.

**Key words:** *stylistic context, stylistic method, semantic-syntactic structure, contrastive comparison, adversative conjunctions*