

Тайные фигуры» в «Войне и мире»-: Редкие повторы, суггестия, загадка, гипноз.

Елена Д.Толстая

Пишущий в прозаичнейшее время, создающий канон антипоэтической прозы Толстой, как выясняется, отнюдь не отказывался от мифопоэтического письма, внедряя смыслы этого рода непривычными способами и на тех уровнях, которые, казалось бы, оставались резервированы для поэзии.

Балет улыбок. При очередном перечитывании «Войны и мира» хорошо уже знакомый текст вдруг «перестраивается», и вперед выступают вещи, которые ранее не замечались. Вот монтаж фраз, сообщающих о том, как улыбаются персонажи (с упрощением фраз) в первых пяти главах романа, посвященных описанию салона Анны Павловны Шерер. Мы видим, что мотив улыбки повторяется здесь по меньшей мере 42 раза, однако на протяжении 30 с лишним страниц повтор этот оказывается все же рассыпан настолько редко, что почти не воспринимается (*Толстая 2005*):

Сдержанная улыбка на лице Анны Павловны не шла к ее отжившим чертам. – Император спасет Европу! – Она вдруг остановилась с улыбкой насмешки над своей горячностью. – Я думаю, – сказал князь, улыбаясь, – что вы бы взяли приступом согласие прусского короля. – Я часто думаю, – продолжала Анна Павловна, придвигаясь к князю и ласково улыбаясь ему, – за что судьба дала вам таких прелестных детей? – И она улыбнулась своей восторженной улыбкой.<...> Пьер пробурлил что-то непонятное и радостно, весело улыбнулся.<...> Виконт поклонился в знак покорности и учтиво улыбнулся;<...> хотел уже начать свой рассказ и тонко улыбнулся.<...> Княжна Элен улыбалась; она поднялась с той же неизменяющейся улыбкой, с которой вошла в гостиную.<...> Виконт пожал плечами и опустил глаза, в то время, как она освещала его все тою же неизменной улыбкой. – Madame! – сказал он, наклоня с улыбкой голову. Она, улыбаясь, ждала.<...> Во время рассказа она принимала то же

выражение, что было на лице Анны Павловны, и опять успокаивалась в сияющей улыбке.<...> Маленькая княгиня, улыбаясь, вдруг произвела перестановку. Черты лица Ипполита были те же, что у сестры, но у той все освещалось неизменной улыбкой. <...> Князь Андрей сморщил лицо в гримасу, но, увидав улыбающееся лицо Пьера, улыбнулся неожиданно доброй и приятной улыбкой. <...> Улыбка сияла ещё светлее на прекрасном лице Элен. Анна Павловна улыбнулась и обещалась заняться Пьером. <...> Князь Василий улыбнулся. – Этого не обещаю. – Нет, обещайте, Basile, – сказала вслед ему Анна Михайловна с улыбкой молодой кокетки.<...> Княжна, улыбаясь, слушала виконта. <...> Не успела еще Анна Павловна улыбкой оценить слов виконта, как Пьер опять ворвался в разговор.<...> – Contrat social, – с кроткой улыбкой сказал виконт.<...> Князь Андрей с улыбкой посматривал то на Пьера, то на виконта, то на хозяйку. Мсье Пьер не знал, кому отвечать, оглянул всех и улыбнулся. Улыбка у него была не такая, как у других людей,<...> сливающаяся с неулыбкой. У него, напротив, когда приходила улыбка, то вдруг исчезало<...> лицо и появлялось другое<...> . Однако многие и в том числе пожилая дама и Анна Павловна улыбнулись. <...> Пьер показал всем еще свою улыбку.<...> Княгиня, как всегда, говорила улыбаясь.<...> Она грациозно, но все улыбаясь, отстранилась.<...> Пьер обернул оживленное лицо к князю Андрею, улыбнулся и махнул рукой. (1-1-1 — 6).

Порой кажется, что Толстой в своем романе задался целью исчерпать все возможные ситуации появления улыбки, полностью проиллюстрировав все значения этого мимического жеста. О важности мимической составляющей в коммуникации, и именно на примере из Толстого, писал Л.Якубинский:

Мы очень мало учитываем это значение мимики и жеста при непосредственном, и особенно диалогическом, общении, но оно очень велико; Я приведу примеры из «Анны Карениной» Толстого, иллюстрирующие это явление.

«Кончается, — сказал доктор. И лицо доктора было так серьезно; когда он говорил это, что Левин понял "кончается" в смысле — умирает». Здесь понимание смысла слова (вернее — предложения) определяется восприятием лица собеседника.

«Я одно хочу сказать... — начала княгиня, и по серьезно-оживленному лицу ее Кити угадала, о чем будет речь».

«Но как же вы устроились?.. — начала было Долли вопрос о том, какое имя будет носить девочка, но, заметив вдруг нахмурившееся лицо Анны, она переменила смысл вопроса».

§ 18. Мимика и жест иногда играют роль реплики в диалоге, заменяя словесное выражение. Часто мимическая реплика дает ответ раньше, чем речевая; один из собеседников только хочет возразить, собирается говорить, а другой, учитывая его мимику и позыв к реплике, довольствуется этой мимической репликой, произносит что-нибудь вроде: «Нет, постойте, я знаю, что вы хотите сказать», — и продолжает дальше. Сплошь и рядом мимическая или жестикуляционная реплика вовсе не требует речевого дополнения.

С другой стороны, мимика и жесты имеют часто значение, сходное со значением интонации, т. е. определенным образом модифицируют значения слов. Подобно тому, как данная фраза может иметь разное значение в зависимости от той интонации, с которой мы ее произносим, подобно этому и мимическое (и жестикуляционное) сопровождение может придавать речи тот или иной оттенок, часто противоположный обычному. Мы можем говорить о мимическом, пантомимическом и жестикуляционном «интонировании».

Мимика и жест, являясь постоянными спутниками всяких реактивании человека, оказываются постоянным и могучим сообщающим средством. При непосредственном общении речевое обнаружение всегда соединяется с мимико-жестикуляционным (Якубинский 1986).

Именно мимика и жест встают в «Войне и мире» в центр внимания Толстого при описании коммуникации. А поскольку в антропологии Толстого беспрецедентная важность сообщается физическому, бессловесному, телесному началу в поведении, восприятии, общении и психологических процессах, то физиогномическая подробность, улыбка, возводится здесь в статус ключевого коммуникативного и поведенческого жеста, симптома внутренних душевных и духовных процессов. Спонтанные улыбки младенцев и детей, улыбки счастья девушек и стариков (дядюшка), улыбки, которые как бы говорят что-то, дипломатические, тонкие, фальшивые улыбки светских людей, противоречащие чувствам улыбки героев в кризисных ситуациях, как улыбка отчаяния Сони, удивительный рот Долохова, оснащенный как бы двойной улыбкой, и наконец «театр улыбок» Наполеона, на который, как и вообще на роль улыбки в «Войне и мире», кажется, впервые обратил внимание покойный Г.А. Лесскис в своей замечательной книге (*Лесскис 2000*). И впрямь улыбка в «Войне и мире», тема, насквозь пронизывающая весь текст и при этом незаметная, могла бы и должна бы стать темой отдельного исследования.

Но нам важнее всего сам беспрецедентно возросший здесь удельный вес этой подробности. Улыбка — молчаливая, телесная речь, заменяющая слово или сложно ему аккомпанирующая, третьестепенная подробность, которая редко фиксировалась предшественниками Толстого, теперь из пустого, нулевого действия превращается в своего рода событие. Часто в серединах главок улыбка перетекает с одного собеседника на другого и так его подчиняет или заражает, и это составляет сюжетный поворот; иногда главак кончается итоговой улыбкой персонажа, в которой суммируется продвижение сюжета — им часто бывает движение персонажа, порой внесознательное, к некоему поступку или решению. В итоге улыбка становится козырным приемом «Войны и мира»: это составная часть общего толстовского новаторского сдвига, придающего вес незаметным и якобы маловажным вещам. Весь сюжет «Войны и мира» можно рассмотреть под углом улыбки, — это будет исследование всего многообразия человеческого коммуникативного поведения. Улыбка начинает жить здесь отдельной жизнью, повисает в воздухе, наподобие улыбки Чеширского кота, освещает все собою, как главный повествовательный принцип.

Давно замечено, что в первых главах завязываются все сюжетные узлы, вводятся почти все основные персонажи: каждый улыбается по-своему, и его улыбка служит как бы его визитной карточкой. В дальнейшем изменения «по линии улыбки» будут значимо сопровождать ключевые моменты в жизни этих персонажей — станут побочным сюжетным стержнем. Например, Элен, собираясь взять Друбецкого в любовники, приглашает его в гости **без улыбки** (и это поражает по контрасту с неизменной ее улыбкой). Иногда сходные улыбки или не-улыбки составляют внутренние пары. Ведь и Наташа, в отчаянии, что Андрей все не едет, накануне их разрыва приходит к матери и говорит тоже **без улыбки**, дважды: «его мне надо» .

Скрепки нового типа: редкие повторы.

К чему же служит демонстрация улыбок в первых главах, где улыбка — это «редкий», «пунктирный» повтор, где он при первых чтениях не замечается? Приходится предположить, что Толстой, кроме всего вышеизложенного, решил, что нужный образ — «парад улыбок», «балет улыбок» — должен сам **внесознательно** собираться из нерегистрируемых повторов: в результате накопления «улыбок» читатель смутно переживает ощущение, что ему демонстрируют некую церемонию, в которой улыбкам отведена ключевая роль — то есть у него суггестируется некий оценочный — мифопоэтический — образ «куртуазного» общества.

У всех на слуху представление о том, что новаторство Толстого прежде всего касалось количественного аспекта. И хотя физические объемы романа могли удивить романтического и тем более постромантического читателя (это читатель 18 и 17 века привычен был к длинным романам, хотя все же не к таким длинным), новизна состояла не только в создании сверхдлинного текста. Толстой резко изменил соотношение между тем, что представлялось с привычной точки зрения релевантным и нерелевантным в романе, и создал прозу, имитирующую кусок жизни, сырой, необработанный, непроцеженный материал. В оригинальной и глубокой книге, к сожалению, пока недоступной русскому читателю, знаменитый теоретик литературы Гэри Сол Морсон так суммирует претензии читателей, которых шокировала произведенная Толстым революция романной формы:

Анонимного рецензента нью-йоркского «Критика» поразили «вавилонская пестрота» и ... «вавилонское многолюдье» произведения, и он возражает против того, что «этого нашествия мелких существ, которые обглаживают его сюжет». Эти «мелкие существа» могут описываться с огромной детализацией — лишь затем, чтобы исчезнуть из повествования и никогда не появиться в нем вновь, или, в лучшем случае, появиться много сотен страниц спустя, и опять без видимой причины. <...> Без прослеживаемого сюжета, без умения решить, что важно, релевантно или значимо, и без ощущения, что события вытекают одно из другого, а не просто следуют одно за другим, «Война и мир» признан был невозможно медленным и трудным для чтения (*Morson 1987*).

По мнению современников, Толстой «неправильно» строит сюжет: вводит персонажей, которые не играют никакой сюжетной роли, позволяет им просто исчезать из романа, громоздит эпизоды, не связанные с продвижением сюжета, в результате чего роман превращается в грудку сырого материала.

Именно чтобы выделить главное в этой ткани «нового» повествования, шуршащей несущественными подробностями, чтобы перекричать этот информационный шум, нужны были новые скрепы, — и Толстой пользуется яркими и броскими сквозными приемами, в первую очередь — развернутыми сравнениями (светский салон как прядильная фабрика, редкий гость как лакомое блюдо, война как игра в шахматы, солдаты как волны реки).

Похоже, что сходную скрепляющую, «пунктирную» функцию выполняет у Толстого и другие, н е в и д и м ы е ф и г у р ы — в том числе далекий, редкий повтор, достаточно редкий, чтобы не регистрироваться сознанием как таковой. Его можно заметить, лишь много раз перечитывая текст.

Но раз отдав себе отчет, что повторы слов могут быть далекими, редкими, исследователь немедленно убедится, что Толстой использует их постоянно и что они играют разнообразные роли. Как мы уже видели, «улыбка», сосредоточенная в описании великосветского салона, суггестирует образ куртуазного общества; играет сюжетостроительную роль, беря на себя функцию симптома внутренних, душевных событий; равно присущая всем персонажам,

она помогает дифференцировать между ними. Кроме всего прочего, равномерно разлитая по дальнейшим страницам романа, улыбка сообщает целому тексту некий положительный эмоциональный заряд.

Наиболее очевидные и частые далекие повторы в романе, — это слова «счастье» и «радость». Два эти повтора настолько равномерно, хоть и редко, разлиты по книге, что осознаются последними. Заметнее всего они в военных сценах, где, казалось бы, не место положительным эмоциям, однако у Толстого война «удесятеряет чувство жизни», и солдаты его по большей части радостны, с веселыми лицами и возгласами. Можно сказать, что именно эти повторы, проходящие через всю книгу, создают ее основной тон, в целом мажорный колорит. Повторы слов «счастье» и «радость» учащаются в некоторых эпизодах (например, в сценах охоты). Иногда повтор сопровождается настойчивым отрицанием: Наташа, заболевшая нравственно и физически после злосчастной своей влюбленности в Анатоля, не может и не хочет себе позволить радости. Утрачено навеки бескорыстное счастье детски простой жизни — охоты, музыки, пляски, игры, — высшим воплощением которого оказалось в ее жизни камертонное для этой темы **Отрадное**. Наказывая себя, она борется с радостью — и «радость» с отрицанием проходит смысловым пунктиром по всему эпизоду ее московского покаяния, продолжая сохранять свою связующую, напоминающую роль.

Концентрированный повтор. Тематизация ЖИЗНИ.

Давно замечена толстовская склонность к повтору концентрированному, сосредоточенному в отдельном эпизоде или в ряде соседних эпизодов и рассчитанному на то, чтобы остановить внимание и «вдолбить» главную мысль. Классическим, многократным, хорошо описанным, запомнившимся всем концентрированным повтором является тема наготы (артистов, дам, Элен, самой Наташи) в сцене в опере.

Но вот другие, менее центральные случаи подобного повтора. Один такой важнейший повтор связывает князя Андрея с Наташей и Пьером. Это слово «жизнь» — он его и заявляет в своей фразе в начале романа : «...**жизнь**, которую я веду, не по мне!» (1-1-6). Нагнетение этого слова с производными происходит в главах 2-2-1 и 2-2-2, где Пьер посещает Андрея, решившего, что

жизнь кончена: слова «**жизнь**» и «**жить**» употребляются в первой, девятистраничной главке 23 раза, а в следующей, четырехстраничной, 17 раз. Спор о жизни подхватывается в 2-3-1, вначале Андрей попрежнему считает: «мы знаем **жизнь**, — наша **жизнь** кончена!», «он как будто вновь обдумал всю свою **жизнь** и пришел к тому же прежнему заключению, что ему начинать ничего не было надо, что он должен доживать свою **жизнь**» — но в 2-3-3 встреча с Наташей тайно прорастает в нем, и он понимает: «Нет, **жизнь** не кончена в тридцать один год», и начинает хотеть, «Чтобы не для меня одного шла моя **жизнь**, чтобы не **жили** они так, как эта девочка, независимо от моей **жизни**, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они **жили** со мною вместе!» и там же описывается это новое состояние Андрея: «теперь, после своих уроков **жизни**» его заполняют «мысли, связанные с Пьером, со славой, с девушкой на окне, с дубом, женской красотой и любовью, которые изменили всю его **жизнь**». На наш взгляд, тема «жизнь», ее прибывание и убывание и составляет ось внутреннего сюжета этого героя.

Интереснейшим образом, Наташа с самого начала сопровождается словами «**живая**», «**оживленная**» : «некрасивая, но **живая** девочка», «старались удержать в границах приличия **оживление** и веселость», «ее **оживленное** лицо» в 1-1-8, опять «ее **оживленное** лицо» и «лицо Наташи, **оживленное**, целый день именинное» в 1-1-9. «Оживляющая» суть Наташи, заразительно воздействующая на Андрея, раскрывается в в 2-3-1: вот начало и конец этой сцены, с характерными сигнальными словами :

Комната князя Андрея была в среднем этаже; в комнатах над ним тоже **жили** и не спали. Он услышал сверху женский говор.<...> В душе его вдруг поднялась такая неожиданная путаница молодых мыслей и надежд, противоречащих всей его **жизни**, что он, чувствуя себя не в силах уяснить себе свое состояние, тотчас же заснул.

(Не касаясь пока подробно звукового плана, я хочу только обратить внимание на фонетическую поддержку главной темы и в этом, и в следующих примерах: **жизнь** поддерживается словами с ударным **жи**, или просто с **ж**: «эта**же**»,

«женских», «надежд», в следующем —опять «неожиданная», «неудержима», «наружу»).

В сцене бала (2-3-16) она танцует с ним, и он чувствует себя «ожившим»: то есть оживление с Наташи перетекает на него и вовне : «оживление бала» усиливается после отъезда государя. Зато на вопрос отца, весело ли ей, Наташа отвечает: «Так весело, как никогда в **жизни!**», с повтором в 2-3-17: «Наташа была так счастлива, как никогда еще в **жизни**». То есть Наташа с появлением Андрея начинает связываться со словом «жизнь». В 2-3-19 Андрею вспоминается «переполненная **жизни**, прелестная девушка». Затем его тревожит «**живо** сознанная им страшная противоположность» между ними, а во внутреннем монологе все время возникает «**жизнь**, вся **жизнь** со всеми ее радостями», и он говорит себе: пока **жив**, надо **жить**».(2-3

Сходная метаморфоза происходит с самой Наташей после смерти Андрея и после признания Пьера ей в любви. Княжне Марье и больно видеть ее эмоциональное пробуждение, и невозможно ее за него осудить. В последней главе Наташа окончательно связывается со своей главной темой: она воплощает силу жизни:

Все: лицо, походка, взгляд, голос - все вдруг изменилось в ней. Неожиданные для нее самой - **сила жизни**, надежды на счастье всплыли наружу и требовали удовлетворения<...>. Проснувшаяся **сила жизни**, охватившая Наташу, была, очевидно, так неудержима, так неожиданна для нее самой, что княжна Марья в присутствии Наташи чувствовала, что она не имела права упрекать ее даже в душе своей (4-4-20).

Пьер тоже причастен к этой теме «жизни»— в том же споре с Андреем, в эпизодах своих нравственных исканий и в конце романа, где в Наташе сосредоточилась для него надежда на счастье (главный повтор в этой главке и есть «счастье»), например:

Наташа блестящими, **оживленными** глазами продолжала упорно и внимательно глядеть на Пьера, как будто желая понять еще то остальное, что он не высказал, может быть.<...> - Говорят:

несчастия, страдания, - сказал Пьер. - Да ежели бы сейчас, сию минуту мне сказали: хочешь оставаться, чем ты был до плена, или сначала **пережить** все это? Ради бога, еще раз плен и лошадиное мясо. Мы думаем, как нас выкинет из привычной дорожки, что все пропало; а тут только начинается новое, хорошее. Пока есть **жизнь**, есть и счастье. Впереди много, много. Это я вам говорю, - сказал он, обращаясь к Наташе.

- Да, да, - сказала она, отвечая на совсем другое, - и я ничего бы не желала, как только **пережить** все сначала.(4)

Следующие примеры повторов, как кажется, в силу локальности своей оставались незамеченными.

Да убьются! Отношения Наташи и ее семьи к Андрею-жениху, оказывается, нанизаны на ось **страха**. Он делает предложение, и в гл. 2-3-22 на одной странице 11 раз упоминается ее и ее матери **страх, робость**, она **испугана, боится**, ее **пугает** новая ситуация, это же продолжается в 2-3-24, где Андрей назван **страшным** (в глазах матери) человеком, и в 2-4-9, где графине кажется в нем «что-то неестественное и страшное».

Соня—ясно. Николаю **ясность** отношений в полку предпочтительней неясных и запутанных домашних отношений. Пейзаж перед боем по возвращении его в армию из дома после конфликта из-за Сони дается в волнующих и оптимистических тонах, с концентрацией «ясного» — **ясное** небо, **ясный** свет, **ясно** видно () и т.п. Однако победа в охоте на людей не дает Николаю того памятного охотничьего счастья, как поимка волка, и день его военного триумфа кончается для него «**неясным** чувством» И все в истории с Соней оказывается неясно.

Пойдем в животных или в ангелов? Покойная Лиза прочно увязывается с темой «ангела» — о ней теперь говорят «**ангельски-невинна**», ее сын у Марьи называется «маленький **ангел**» и памятник, поставленный на могиле Лизы, — это статуя **ангела**: «У **ангела** была немного приподнята верхняя губа, как будто он собирался улыбнуться (вспомним “улыбочку” княгини — *Е.Т.*), и однажды и Андрей, и Марья, выходя из часовни, признались друг другу, что, странно, лицо этого **ангела** напоминало им лицо покойницы» (2-1-8).

Вполне возможно, что это связано с верой Наташи в то, что души людей станут **ангелами**, которую она выразила в разговоре с Соней о метампсихозе в Отрадном.

Заколдованное место. Многократный повтор целой фразы в одном абзаце намекает на ее скрытый смысл, на возможность непрямого ее истолкования. Охваченный святочным зимним волшебством, Николай едет ночью в санях и теряет представление о том, где он находится:

«Это не Косой луг и не Демкина гора, а это **Бог знает что такое!** <...> Разве мы к Мелюковым едем, разве это Мелюковка? Мы **Бог знает где едем**, и **Бог знает что** с нами делается, и очень странно и хорошо то, что с нами делается<...> А ежели и в самом деле это Мелюковка, то еще страннее то, что мы ехали **Бог знает где** и приехали в Мелюковку»(2-4-10).

По ситуации все это напоминает гоголевские заснеженные, эротически напряженные, святочные чудеса. Бесконечные же повторы с болтовней, обороты, которые не только представляют собой предосудительное употребление имени Божьего всуе, но и в которых эвфемистический «Бог» может быть без ущерба для смысла заменен «чертом», интонационно, и по смыслу блуждания – заблуждения похожи на «Заколдованное место». Это нехорошее чувство подкрепляется еще одним гоголевским сигналом — сопутствующим повтором слова «странный», у Гоголя обычно указывающего на появление демонических сил. Так исподволь компрометируется неестественная ситуация ряженья, в которой возникает влюбленность Николая в Соню, и сама эта влюбленность.

Дурные предзнаменования. Словесный повтор иногда играет роль предзнаменования — это невинные и незаметные, но задним числом вспоминающиеся или обращающие на себя внимание при повторном чтении сигналы надвигающихся событий. Например, в сцене у дядюшки после охоты крепко спящего Петю выносят и кладут в сани «как **мертвое тело**», потом в московской сцене с давкой на площади, где царь бросает в патриотическую толпу бисквиты, Петя кидается в толпу, как бы желая «**убить себя или других**», теряет сознание в давке и кто-то говорит: «Так можно **и до смерти задавить**». С помощью этих «предсказаний» готовится его гибель в третьем томе.

Мифопоэтические «диагнозы личности».

Все помнят лейтмотивные детали, сопровождающие героев Толстого по тексту, вроде губки маленькой графини. Но таким лейтмотивом часто бывает и словесный повтор, который далеко не так заметен. Он может быть и разгадкой личности, на определенном уровне символизации — ее метафорой, ее мифопоэтическим «диагнозом».

Душа. Старик Болконский в эпизоде предсмертного примирения называет княжну Марью невнятно — то ли «дружок», то ли «душенька».

Вспомним — именно «душенькой» называет Андрей свою умирающую нелюбимую жену. Может быть, это память о языке их ухаживания, — ведь в слове этом свежа память о русской Психее, полюбившейся русскому обществу в конце 1790-х «Душеньке» Богдановича. И отец, и сын говорят «душенька» только раз, Андрей — жене на ее смертном одре, а отец его — дочери, сам лежа на смертном одре. В этом семейном обращении оба раза звучит и сожаление, и раскаяние за страдания, причиненные близкому человеку.

Но кажется, в случае Марьи это еще и указание на ее «тему». Возвышенно верующая, терпеливая и прощающая Марья, с которой отец в последние предсмертные месяцы ужасно обращается, в этих эпизодах все чаще ассоциируется со словом «душа». На это бросает обратный свет не только его прощальное обращение к ней, но и ее разгадка невнятной фразы старика «Душа болит». В последней главе перед эпилогом Толстой добавляет к этой теме еще один штрих: «княжна Марья в присутствии Наташи чувствовала, что она не имела права упрекать ее даже в душе своей» (4-4-20).

Чистое дело. Эпизодический, но яркий дядюшка Ростовых из Отрадного как бы нанизан на стержень «чистого»: он все время твердит поговорку «Чистое дело марш», затем говорится о его доме, что челядь не слишком заботилась, чтоб там не было пятен, и появляется его любовница Анисья — то есть устройство жизни его по-видимому совершенно не чистое, а безнравственное. И тем не менее, когда он поет, дважды подчеркивается чистота звука, то есть дядюшка при всем сомнительном, что есть в его жизни, чист в высшем смысле, -- или, как это определяет Николай, «ладен» (1: лад, гармония, музыкальный чистый тон — вот что искупает жизнь дядюшки).

Смех. Для Сперанского таким лейтмотивным словесным повтором является «смех». В посвященной ему главе 2-3-18 это слово и производные употреблено

20 раз — и в конце концов Андрею «стало **смешно**, как он мог ждать чего-нибудь от Сперанского».

Загадки. Более сложный эффект запланирован в том месте 1 главы, где описывается явление Элен Курагиной. Здесь все черты, из которых собирается мифопоэтический образ, налицо, но слово **не названо** — перед нами классическая *загадка*:

Княжна Элен **улыбалась**; она поднялась с тою же неизменноюся **улыбкой** вполне красивой женщины, с которою она вошла в гостиную. Слегка шумя своею **белою бальной робой, убранною плющем и мохом, и блестя белизною плеч, глянцем волос и брильянтов**, она прошла между расступившимися мужчинами и прямо, не глядя ни на кого, но всем улыбаясь и как бы любезно предоставляя каждому право любоваться красотою своего стана, **полных плеч, очень открытой, по тогдашней моде, груди и спины**, и как будто внося с собою блеск бала, подошла к Анне Павловне. Элен была так хороша, что не только не было в ней заметно и тени кокетства, но, напротив, ей как будто совестно было за свою несомненную и слишком сильно и победительно-действующую красоту. Она как будто желала и не могла умалить действие своей красоты. *Quelle belle personne!* говорил каждый, кто ее видел.

Как будто пораженный чем-то необычайным, виконт пожал плечами и опустил глаза в то время, как она усаживалась перед ним и **освещала и его все тою же неизменною улыбкой**. (1

Белая роба и белизна голых плеч (а также очень открытых груди и спины) в сочетании с «плющем и мохом» дают обнаженную мраморную статую — садовую скульптуру, увитую плющом и мхом, статую, конечно, Венеры; богиня, она принадлежит никому и всем, поэтому она всем предоставляет право собой любоваться. Она вечна — именно поэтому у нее «неизменяющаяся», «неизменная» улыбка. Загадка не так трудна, самое трудное здесь —

предположить, что в яснейшем, сплошь мотивированном и насквозь объясненном и прокомментированном самим автором тексте могут быть загадки, ведь загадкам место, казалось бы, в романтических новеллах. Суггестируя, что Элен — воплощение языческой богини, Толстой строит скрытое противопоставление двух частей русского общества: «языческой», группирующейся вокруг Элен и шире, Курагиных, — и «ищущей», отворачивающейся от царящего «язычества» в поисках духовных или жизненных, действенных альтернатив ((Марья, Пьер); между этими полюсами ищут свою дорогу Андрей и дети Ростовы.

От этого случая отличается развитие образа Элен в сцене ссоры с Пьером, достигаемое повтором темы «мрамора». Мраморный лоб и плечи «богини» прямо-таки диктуют Пьеру выбор мраморной доски для сокрушения идола.

Вторая загадка — это Наташа в самом начале «московских» глав. Здесь искомое слово, кажется, даже сказано вслух, но это не сама отгадка, а эхо ее.

На фоне женственной и сдержанной Сони, ребячливая Наташа не только не может, но и не хочет сдерживать свои порывы — идет «поверх барьеров». Ее именуют «порох», «зелье», и, наконец, (это говорит Ахросимова) — «казак»:

Ну, что, казак мой? (Марья Дмитриевна казаком называла Наташу)

<...> Марья Дмитриевна погрозила толстым пальцем.

-- Казак, -- проговорила она с угрозой.(1-

Все три слова, особенно третье (казак означает тут разбойник) указывают на опасное молодечество Наташи. Однако нам кажется, что на фоне сцены появления ее в романе слово «казак» означает что-то еще:

...в комнату **вбежала** тринадцатилетняя девочка, запахнув что-то короткою кисейною юбкою, и остановилась по середине комнаты. Очевидно было, она нечаянно, с нерассчитанного **бега, заскочила** так далеко.<...> с своими детскими открытыми плечиками, которые, **сжимаясь, двигались** в своем корсаже от **быстрого бега,<...> тоненькими** оголенными руками и **маленькими ножками** в кружевных панталончиках и открытых

башмачках<...> **не в силах более удерживаться, прыгнула и побежала** из комнаты **так скоро, как только могли нести ее быстрые ножки.**<...> Она уже начинала приходить в нетерпение и, **топнув ножкой**, сбиралась было заплакать оттого, что он не сейчас шел<...>(1-

Итак: героиня на своих быстрых ножках развивает такие скорости, что ее заносит; у нее тоненькие и маленькие члены; и вообще она скачет («заскочила»), прыгает, топает ножкой. Здесь как и в первом случае, отгадка собирается из рассыпанных черточек, но, в отличие от него, читателя подводит к ней слово **«казак»**, суггестирующее своим похожим звучанием (но не написанием), что Наташа — **коза**, газель. Но только в начале второго тома эту отгадку подтверждает фраза: «Наташа прыгала, как **коза**»(2-

Действительно — оказывается, и ее можно описать в системе бестиальных сравнений, ведь Соня на соседних страницах дана через развернутое сравнение с **кошечкой**. В черновых вариантах у нее волосы падали на уши, как собачьи уши, — то есть она подавалась как собачка, что еще более принижало ее, предсказывая ее будущую собачью верность семье, заставившей ее отказаться от личной судьбы, в которой она навсегда останется приживалкой. Маленькая княгиня Болконская связывается с **белочкой**: в ее лице в домашней сцене усматривается что-то от испуганного зверка, белочки. Пьер еще с петербургского эпизода связался у читателя с **медведем** (как в проделке с **медведем**, так и в салонной фразе кн. Василья: «Образуйте мне этого **медведя**»(1-. Впрочем, с **медведем** ведь сравнивается и старый граф Ростов, — обсуждается непонятность того, как мать Наташи, по имени Натали Шиншина, вышла «за этого **медведя**»(1- — несомненно потому, что и другой, молодой Наташе написано на роду выйти за Пьера; отец же Пьера, величественный осколок екатерининской эпохи, очевидно, **лев**: (1-. А Николенька Ростов — **заяц**, в сцене первого боя он бежит «с чувством **зайца**, убегающего от собак» (1-2-19).

С другой стороны, может быть, в словах Ахросимовой находится ключ еще к одной из порождающих «серийных» моделей Толстого: женщина == солдат; Наташа — **казак**, Соня — **гусар**, сюда же попадает и Друбецкая — **полковая кобыла**.

Омонимы. Близки загадкам, но отличаются от них игры с омонимами, наподобие известного примера из австрийского эпизода (Энс), когда солдаты находятся вблизи некой невидимой **черты**, очерчивающей дальность неприятельского огня — и эта черта незаметно преобразуется в другую **черту**, общую всем, прорезавшуюся на лицах у всех солдат. (1-2

Менее заметный случай такой же игры — это нагнетение слова «свет» и его производных (а также слов «блеск» и «сияние») в первых главах: с **светлым** выражением плоского лица, **сияющую** лысину, в **сияющей** улыбке, **светские** разговоры, **светским** людям, **светлую** улыбочку, **светлых** панталонах, привычку к **свету**.(1-1 Несомненно, «светообозначения» в обоих смыслах — зримого физического явления и общества — должны соединиться у читателя чем-то вроде народной этимологии, и при этом возникнет и вопрос — считать ли свет, исходящий от этого общества, светом истинным или ложным.

Суггестия. Очень похожий эффект — коннотация, собирающаяся из смысловых обертонов и подталкивающая смысл в определенном направлении — на этот раз в сторону сакральности — создается в описании панорамы Бородинского поля перед битвой. Пейзаж архаизирован в традициях старинных батальных полотен, восходящих к эпохе Возрождения (вспоминается Альтдорфер). Косые лучи, то есть «слава»; клубящийся туман с дымом, сквозь него «молнии» — блеск солнца на металле пушек и ружей...

Толстой еще и мифологизирует изображение — не жалеет священных цветов: золото-розового света, золотого цвета полей, и окаймляет свою «икону», живую и движущуюся, «окладом» — драгоценным желто-зеленым камнем, с которым у него сравниваются дальние леса: все это с очевидной целью сакрализации места будущей великой битвы и предчувствия ее чудесного исхода. Такое развитие смысла в сторону чудесного и святого готовится, «предвосхищается» словом «восхищенье» в начале этого фрагмента и словом «волшебный» ближе к концу его: действительно, во время битвы противник, как по волшебству, лишится сил, а русское войско в жертвенном порыве позволит истребить себя, но не сойдет с места, то есть сподобится святости.

Войдя по ступенькам входа на курган, Пьер взглянул впереди себя и замер от восхищенья перед красотой зрелища. Это была та же панорама, которую он любовался вчера с этого

кургана; но теперь вся эта местность была покрыта войсками и дымami выстрелов, и **косые лучи яркого солнца**, поднимавшегося сзади, левее Пьера, кидали на нее в чистом утреннем воздухе **пронизывающий с золотым и розовым оттенком свет и темные, длинные тени**. Дальние леса, заканчивающие панораму, точно высеченные из какого-то **драгоценного желто-зеленого камня**, виднелись своей изогнутой чертой вершин на горизонте, и между ними за Валуевым прорезывалась большая Смоленская дорога, вся покрытая войсками. Ближе блестели **золотые поля** и перелески. <...>

Над Колочею, в Бородине и по обеим сторонам его, особенно влево, там, где в болотистых берегах Война впадает в Колочу, стоял тот туман, который тает, расплывается и просвечивает при выходе яркого солнца и **волшебнo** окрашивает и очерчивает все виднеющееся сквозь него. К этому туману присоединялся дым выстрелов, и по этому туману и дыму везде блестели **молнии** утреннего света -- то по воде, то по росе, то по штыкам войск, толпившихся по берегам и в Бородине. <...> И все это двигалось или казалось движущимся<...> (

Вся разница с предыдущими примерами в том, что читатель, который обязательно почувствует потенциальную святость места, не испытает принуждения искать для воспринятой картины слово, например слово «икона», которым воспользовалась я. Это не загадочная картинка.

Кстати, туман Бородина лишь воскрешает в памяти туман, которым покрыто поле Аустерлица для Наполеона и его войск, наблюдающих его сверху (1-3-14) и потом для Болконского (1-3-15). В своей последней публикации немецкий ученый и писатель Михаил Безродный заметил необычное скопление слова «туман» в этом эпизоде.

«Слово "туман" встречается в романе "Война и мир" 75 раз, причем 43 словоупотребления приходятся на пять подряд идущих глав, посвященных Аустерлицкому сражению. Это гл. XII-XVI третьей части первого тома. "Туман" здесь сгущается постепенно:

в гл. XII он упоминается трижды (и этим словом глава завершается), в гл. XIII - одиннадцать раз, в гл. XIV - двадцать.

Туман стал так силен, что, несмотря на то, что рассветало, не видно было в десяти шагах перед собою. Кусты казались громадными деревьями, ровные места - обрывами и скатами. Везде, со всех сторон, можно было столкнуться с невидимым в десяти шагах неприятелем. ...в густом тумане не видя ничего впереди и кругом себя, русские лениво и медленно перестреливались с неприятелем, подвигались вперед и опять останавливались, не получая вовремя приказаний от начальников и адъютантов, которые блудили по туману в незнакомой местности, не находя своих частей войск.

Затем "туман" разрежается: в гл. XV он встречается восемь раз, в гл. XVI - один. Отмечалось, что здесь получил отражение "засвидетельствованный историками точный факт: туман, который, как неоднократно упоминает Михайловский-Данилевский, "не позволяя" русским видеть войска, собранные Наполеоном" (Лит. наследство. Т. 69. С. 321) » (*Безродный* 2008).

Далее по ходу обеих битв натуральный туман заменяется искусственным дымом, в котором ни наблюдателям, ни военачальникам уже окончательно невозможно ничего разобрать. Туман и дым облегчают задачу писателя, фильтруя видимые детали до минимума, поддающегося описанию.

4. Гипноз. Продолжение того же эпизода представляет из себя, как кажется, уникальный опыт читательского гипноза: в развитии той же самой картины Бородинского поля битвы читатель вместе с Пьером гипнотизируется наблюдением за игрой клубов дыма:

по лесам, по полям, в низах, на вершинах возвышений, зарождались беспрестанно сами собой, из ничего, пушечные, то одинокие, то гуртовые, то редкие, то частые клубы дымов, которые, распухая, разрастаясь, клубясь, сливаясь, виднелись по всему этому пространству.(

Мало того что дымам дарована органичность, в виде способность к распуханию и разрастанию: зрительная фиксация на этом калейдоскопическом зрелище подкрепляется монотонными, иногда ритмичными звуками, уже прямо колдовски действующими на героя и читателя: и вот уже герой с читателем вносят связь и причинность в стохастическую картину: начинают отмечать возрастание звуков: 1-2-3-4, их размножение, соотносить клубы со звуками выстрелов...:

Эти дымы выстрелов и, странно сказать, звуки их производили главную красоту зрелища.

Пуфф! - вдруг виднелся круглый, плотный, играющий лиловым, серым и молочно-белым цветами дым, и **бумм!** -- раздавался через секунду звук этого дыма.

"Пуф-пуф" -- поднимались два дыма, толкаясь и сливаясь; и **"бум-бум"** -- подтверждали звуки то, что видел глаз.

Пьер оглядывался на первый дым, который он оставил округлым плотным мячиком, и уже на месте его были шары дыма, тянущегося в сторону, и **пуф... (с остановкой) пуф-пуф** -- зарождались еще три, еще четыре, и на каждый, с теми же расстановками, **бум... бум-бум-бум** -- отвечали красивые, твердые, верные звуки. Казалось то, что дымы эти бежали, то, что они стояли, и мимо них бежали леса, поля и блестящие штыки. <...> Пьеру захотелось быть там, где были эти дымы, эти блестящие штыки и пушки, это движение, эти звуки. (

Толстой лишь в конце добавил и подчеркнул «блестящие штыки» — хотя обычно гипноз начинается с фиксации взгляда на блестящем предмете.

Итак, Пьер под влиянием таинственного зрительно-слухового наваждения, детски простого, оглуляющего (ср. с ролью примитивных ритмов в овладении волей в авторитарных сектах) — заманивается внутрь боевых действий. Характерно упоминание о минутной потере ориентации в пространстве у Пьера — вспомним также потерю ориентации у Николая в нижеприведенном эпизоде в санях в Отрадном. Не следует забывать и о таком же ощущении Анны в

сцене в вагоне. Во всех трех случаях это ощущение сопутствует искушению и предшествует инстинктивному решению поддаться ему.

В конечном счете гипнозу подвергается читатель.

Многоуровневая игра: Мост. Книга вторая демонстрирует многоуровневую игру на одном слове: это слово «мост».

Во первых, перед нами **повтор**, вначале **частый**, регистрируемый, слово постоянно повторяется — выделяется в мотив:

Кутузов отступил, уничтожая за собой **мосты**. Русские обозы тянулись через город Энс, по сию и по ту сторону **моста**.

С возвышения, где стояли русские батареи, защищавшие **мост**, виднелся городок с красными крышами, собором и **мостом**, по обе стороны которого лились массы русских войск.

Над **мостом** уже пролетели два ядра, и на **мосту** была давка. Солдаты двигались по **мосту** одною сплошною массой.

Быстрые, шумные невысокие волны Энса, сливаясь, рябей и загибаясь около свай **моста**, перегоняли одна другую. Поглядев на **мост**, Несвицкий видел столь же однообразные живые волны солдат и движущиеся ноги по натасканной на доски **моста** грязи. Иногда, как щепка, уносился по **мосту** волнами пехоты гусар, иногда, как бревно, проплывала по **мосту** повозка.(1-2-

Необоснованно высокая частота слова «мост» в этих двух абзацах — в каждом предложении, а в конце и по два раза — здесь указывает на повышенную тематическую важность. Это связывает этот эпизод с другим эпизодом, где слово «мост» также снабжено повышенной частотой, сценой боевого крещения Николая Ростова. Эта дальняя связь — случай **редкого повтора**, кроме других фигур, из которых главная — **смысловое ветвление**: мост здесь тот же самый, энский, но уже превращенный в центральное место повествования — разветвившийся в сюжетную машину, обыгрывающую богатую мифопоэтическую семантику моста: «мост» — это и судьбоносный **рубеж** между своими и неприятельскими войсками, то есть между жизнью и смертью, и **переход** из одной в другую, и **промежуточное место** между ними, где обе равно вероятны — то есть, зона судьбы. Здесь место трусости

неопытного Николая, попавшего под обстрел впервые в жизни. Здесь и арена подвигов нужных и ненужных, подлинных и показных, как то, что делает немец-полковник, приносящий ненужную, но эффектную жертву, посылая нескольких солдат поджечь мост, хотя хватило бы и одного-двоих. Далее, в тексте развернуто иллюстрируется метафорическое выражение «сжигать за собой мосты». См. монтаж всех этих релевантных мест:

Хуже будет как ОН **мост** подожжет, – говорили толпы.<...>
Оглянувшись под **мост**, Несвицкий услышал новый звук. Конь Денисова бил копытами по доскам **моста** и готов был перепрыгнуть через перила **моста**.<...>

Они протискались по ту сторону **моста** и остановили пехоту. По доскам **моста** раздались прозрачные звуки копыт, и эскадрон растянулся по **мосту**. Солдаты, толпясь в растоптанной у **моста** грязи, смотрели. <...>

Остальная пехота поспешно проходила по **мосту**. Последний батальон вступил на **мост**. Одни гусары оставались по ту сторону **моста**. <...>

Полковник, – сказал Жерков со своею мрачной серьезностью, – велено остановиться, **мост** зажечь.<...> – Вы мне не говорили, чтоб **мост** зажигайт!<...>

Пехота бегом двинулась к **мосту**. <...> Затрещала картечь по **мосту**. <...> С **моста** поднялся густой дым. <...> Гусары успели зажечь **мост**.<...>

Ростов остановился на **мосту**, не зная, что ему делать. Помогать в зажжении **моста** он не мог, как вдруг затрещало по **мосту**. <...> – Доложите князю, что я **мост** зажигаю, – сказал полковник торжественно и весело.(1 - 2

Гораздо ниже в той же части романа следует еще один **далекий повтор**, где речь тоже идет о мосте — но другом мосте! Крупный план моста через Энс, где из героев эпопеи действует Николай Ростов, «аукается» в следующих военных главах, где задействован главный герой — князь Андрей Болконский. Именно рассказ о событиях на мосту в Вене подталкивает Андрея принять решение об отъезде из штаба на линию фронта: от дипломата Билибина он слышит о взятии

французами, проявившими фантастическую храбрость и хитрость, Таборского моста через Дунай, что фактически открыло им свободный вход в самую Вену. Все это означает, что положение союзных войск более чем критическое. Билибин рассказывает ему анекдот о трех гасконцах, весьма в духе Дюма-отца:

Право, – сказал князь Андрей. – Как же Вена взята? А **мост**, а знаменитый Tete de **pont**? – Нет, **мост** еще не взят, и, надеюсь, не будет взят, потому что он минирован.

– Нет, нет – говорил Билибин, признайтесь, что это прелесть, эта история с Таборским **мостом**. Дело в том, что французы перешли **мост**, и **мост** не взорвали.

Болконский пожал плечами.

– Но ежели **мост** перейден, значит и армия погибла!

– Слушайте – отвечал Билибин. – Господа маршалы: Мюрат, Лант и Бельер, садятся верхом и отправляются на **мост**. (Заметьте, все трое гасконцы.) Господа, – говорит один – вы знаете, что Таборский **мост** минирован и контрминирован и перед ним грозный tete de **pont** и войско, которому велено взорвать **мост** и нас не пускать. Но нашему государю будет приятно, ежели мы возьмем этот **мост**. Поедемте втроем и возьмем этот **мост**. И они отправляются и берут **мост**, переходят его и направляются на вас. – Не шучу, – продолжал Билибин. – Господа эти приезжают на **мост** одни и уверяют, что перемирие, а между тем французский батальон незамеченный входит на **мост**, и **мост** взят.(1-2

«Мосту» данному, маленькому, периферийному, энскому, эхом вторит мост далекий, о котором «рассказывают историю», который уже «вошел в историю». Этот другой, большой мост и есть место эффектного, живописного подвига, только что совершенного, но уже ставшего баснословным, легендарным, в старом смысле — анекдотическим. Именно услышав о бесшабашной храбрости французов, Андрей загорелся мыслью о том, чтобы спасти своей храбростью, своим подвигом русскую армию.

Вместе с тем, этот «французский героический мост» неминуемо начинает быть и «загадкой», волнующей читателя. Ведь для Андрея и его поколения образцом, на который все они равнялись, явился юный Наполеон на

Аркольском мосту. Вот фраза Андрея из первой главы, сказанная в споре о Наполеоне:

Нельзя не сознаться, – продолжал князь Андрей, – Наполеон как человек велик на Аркольском мосту<...>. (1-1)

Но скорее всего она не вспомнится — очень далеко (еще один повтор сверхдальнего действия). Чтоб читателю было труднее и интереснее, Андрей долго еще не признается —не произносит разгадку. Вместо нее, в том же значении, используется Тулон, другой, равновеликий подвиг, также составивший славу молодого Наполеона:

Как только князь Андрей узнал, что русская армия в безнадежном положении, ему пришло в голову, что вот он, тот Тулон, который выведет к славе. (1-2-

И так до самого конца главы — и лишь в самом конце Толстой все же подбрасывает читателю заветную фразу «Аркольский мост»:

– Но где же? Как же выразится мой Тулон? – думал он. Он твердо был уверен, что нынче был день его Тулона или его Аркольского **моста**.(1-2-

В итоге этих игр с мостами «мост» фактически превращается в сверхтему всей второй книги, в мифопоэтическое обозначение особого типа поведения — поведения картинно-героического, такого, которое можно описать в терминах «подвиг», «слава» — обязательно поведения индивидуального (поскольку ракурс моста удобен для показа личного, единичного героя и его **подвига**, обозначенного **жестом** (в латинском языке это одно и то же слово). В движении от начала к концу второго тома Толстой уценивает этот тип поведения (условно-рыцарский) в сравнении с подлинными ценностями, представленными «небом Аустерлица»: в этом сравнении выцветают мечты о славе, и даже кумир Андрея, сам Наполеон при встрече лицом к лицу не производит на него никакого впечатления. Но ярче всего эта уценка прочерчена в сценах, где Андрей пытается повернуть ход битвы, остановив бегущих с помощью полкового знамени — в подражание наполеоновскому поведению на Аркольском мосту. Толстой нарочно демонстрирует, что подвиг Андрея, хотя

несомненный, подлинный, однако, не картинен и не эффектен. Именно это должны проиллюстрировать упражнения Андрея со знаменем при Аустерлице: он теряет знамя, его несет другой, потом Андрей его перехватывает, волочит по земле и т.п. Линия действий Андрея смазана, дискретна, его действия растворены в действиях других. То есть «Подвиг» — это не то, что представлял себе Андрей, это некоторая фикция, как и «Слава», как и сам «Наполеон».

Контраст сквозных метафор. Единоличному типу поведения, связанному с реализацией личной судьбы, понятой как переход по мосту, автор в эпизодах 1812 года противопоставляет ценности коллективные. Это прежде всего религиозная концепция войны как священной. Героизм русских солдат в эпизодах Бородинской битвы описывается с помощью сквозного сравнения или метафоры «скрытой теплоты», которая в них все **разгорается**, и наконец превращается в **огонь** священной войны, на котором-то и приносят себя в коллективную жертву защитники Бородина. Из этого огня, зажженного **горящим Смоленском**, разгорается **пожар** Москвы: это восточное самоотрицание, данное в идее священного пламени самосожжения. Двум типам войны соответствуют две разных лейтмотивных метафоры.

Синтезом западного, «рыцарского», «героического» поведения, утверждающего личность, и восточного, ее стирающего, является второй и последний подвиг Андрея, когда он, увидев снаряд, который вот-вот разорвется рядом с ним, выбирает не броситься на землю — это яркий личный поступок, но при этом не активное деяние, а пассивный отказ от спасения себя перед лицом солдат, от которых ожидается, что они не будут думать о себе, то есть уподобление им, слияние с ними в самопожертвовании.

Часть описанных здесь приемов не встретится больше, например, «гипноз». Такое ощущение, будто Толстой пробовал один за другим все новые и новые **неочевидные** приемы письма: можно говорить о «параде смысловых фигур» в «Войне и мире».

Это не относится, однако, к сквозным сравнениям или метафорам, редким и тем более густым повторам, сложным многоуровневым построениям вроде игр с «мостом» или «огнем», образующим нечто вроде идейной надстройки над сюжетом: писатель постоянно нуждается в этих непрямых способах

насыщения повествования ценностными смыслами. Впрочем, еще работая над «Войной и миром», он все больше обращался к прямым декларациям своей системы ценностей, с известными последствиями для структуры романа — и в конечном итоге для своей собственной биографии.

Литература

Толстая Е. Peace and War (Плагиат). ИО(Иерусалим)№5, 2005. Роман в этой литературоведческой пародии суммируется как двухчастный. “Peace” сводится к монтажу «улыбок». “War” – к монтажу «мостов» (см. ниже).

Якубинский Л. П. О диалогической речи. // Якубинский Л. П. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 177–182. гл. 2, параграфы 17, 18.

Лесский Г.А. Лев Толстой. М. 2000. С. 597-601.

Morson, Gary Saul. Hidden in Plain View. Narrative and Creative Potentials in “War and Piece”. Stanford, 1987. Pp. 52-53.

Безродный Михаил. Туман войны в «Войне и мире». Toronto Slavic Quarterly. No.22. 2008.

2. Звукопись у Толстого.

Наиболее поразительное использование чисто поэтического приема в прозе Толстого — это его обращение к уровню фонетики. В «Войне и мире» налицо разная степень прописанности — в начальных главах она выше, в них поражает разнообразие и густота приемов, тут и редкий повтор, и «загадки», и многочисленные другие новации — Толстой как бы демонстрирует весь свой репертуар, можно подумать, специально изобретенный для этого большого проекта, обрушивает его на читателя в ударных дозах. Именно здесь он применяет и крупно прочерченный фонетический повтор.

В блеске бала. Толстой вводит весь круг тем, связанных с Элен, в следующем насквозь аллитерированном пассаже: в глаза бросается скопление Л и Б+Л, а также П+Л, и редко Г+Л и В+Л.

Княжна Элен улыБалась; она подняЛась с тою же неизменяющею улыБкой вПоЛне красивой женщины, с которою она вошла в гостиную. СЛегка шумя своею БеЛою Балльною робой, уБранною ПЛющем и мохом, и БЛестя БеЛизною ПЛеч, ГЛянцем ВоЛос и БриЛьянтов, она ПрошЛа между расступившимися мужчинами и прямо, не ГЛядя ни на кого, но всем улыБаясь и как Бы ЛюБезно ПредоставЛя

каждому право ЛюБоваться красотой своего стана, Полных Плеч, очень открытой, по тогдашней моде, груди и спины, и как будто внося с собою Блеск Бала, подошла к Анне Павловне.
<...> QueLLe BeLLe personne!

В русском языке сочетание *-бл* словарно связанная с идеей Блеска: оно варьируется как *б+гласная+л*, *л+гласная+б* (и иррадирующие от них «бравурные» *бр-пр* и «приглушенные» *пл* и даже *гл-в+л*. Толстой создает прозаическую вариацию поэтического клише предыдущей, пушкинской эпохи, ср.: «Театр уж Полон. Ложи Блещут.» —и говоря о блесках аполлонического Петербурга, Белый мог воспринимать романтическую звукопись через толстовский усилитель.

Концепция метафонии по Векшину позволяет говорить не о точечных повторах отдельных звуков, но о сплошном звуковом иррадировании: оно захватывает гласные и согласные, в прямом и обращенном порядке:

Строение. Игру начинает имя Элен и глагол «уЛыБалась». Это, как выяснится ниже, **и есть осевой повтор абзаца, -б+л.** В игре задействованы и поддерживают ее грамматические элементы: аффиксы и флексии: начальный повтор «*лась*» и сквозной повтор «*ла*», и эхо «*улыб*» в «*убранной*».

Осевой повтор сопровождается локальными обогащающими орнаментами, ограниченными фразой-двумя: кНЯжна — подНЯлась — НЕизмеНЯющейся — вполНЕ. Далее следует легкий подсвист на *-с*: улыбалаСЬ — поднялаСЬ — неизменяющейСЯ — краСИвой — С тою — С которою — гоСТИную — Слегка — Своею вноСя С Собою(да еще в середине этой серии трижды повторяется *ст/с +т*).

В этой серии уже начинает просматриваться другой «грамматический», второстепенный повтор: окончаний на *-ой/ою* (т.е. *oj/эj+u*): улыбокОЙ — красивОЙ — тОЮ — которОЮ — гостинУЮ. Наметившись, он еще расширяется и закрепляется в «свОЕЮ», с двойной йотой, и продолжает звучать во фразе: белОЮ балЬноЮ робОЙ, главная партия которой, впрочем, — мощное подтверждение осевого повтора *-б+л/ль*.

Следующая локальная короткая серия — это : плющОМ и МохОМ, затем вновь мощный возврат осевого повтора — *бл*, его главный, центральный аккорд: Блестя БеЛизною Плеч, Глянцем ВоЛос и БриЛьянтов и (и эхо сквозного *-ла* в прошЛА), и новая локальная серия: МЕЖду расступившиМИся МУЖчинаМИ, (и эхо предыдущей локальной серии в пряМО). Далее строится новая серия периферийных повторов, на *-я*, со сгущением к концу: прямо — глядя — улыбаясь—предоставляЯ. В этом месте осевой повтор выступает в смягченной версии «ЛюБоваться — ЛюБезно» и тут же уступает место варианту *-пл*: «ПредоставляЯ—Право Любоваться— Полных Плеч» (а рядом локальный повтор *пр-кр-гр*: Красотой—отКрытой —Груди— PeRsonne, перекрывающийся другим локальным повтором из взрывных *с-р* на фоне *н*: краСоТою —СТаНа — СпиНЫ —PeRSoNNe (в финальной позиции *н* осознается как сильный опорный член еще одного второстепенного повтора); следует знакомый нам пунктир из флексий *ой/ою/ое* (*oj/эj +гласная*): красотОЮ—свОЕго—открыОЙ—собОЮ.

В последней строчке суммируется осевой повтор «Блеск Бала»; «подошла» замыкает серию подсобных сквозных повторов на *-ла*, повтор *-не* образует кольцо с началом, и венчает все закрепление осевого повтора *-бл* в иноязычной фразе!

КНЯжна ЭЛен УЛЫБАЛАСЬ; она подНЯЛАСЬ С тоЮ же НЕизмеНЯющеюся УЛЫБкой вПоЛне красивой женщины, с которою она вошла в гостиную. Слегка шумя своею БЕЛОЮ БальнОЮ роБОЙ, УБранною ПЛЮЩЕМ и МОХОМ, и Блестя БелизнОЮ Плеч, ГЛЯНцем Волос и БрильЯНтов, она ПрОшЛА МЕЖду расступившиМИся МУЖчинаМИ и прямо, не Глядя ни на кого, но всем улыБАЯСЬ и как бы ЛюБезно ПредоставЛЯЯ каждоМУ ПРаво ЛюБоваться КРаСоТОЮ своЕго СтАна, Полных Плеч, очень отКРытОЙ, по тогдашней моде, ГРуди и Спины, и как будто вноСЯ С соБОЮ Блеск Бала, подошЛА к Анне Павловне. <...> QueLLe BeLLe personne!

Суммируя строение абзаца с интересующей нас точки зрения, получим для первых пяти сильных повторов:

- 1 ня-ня л-улыб-ла-ла с-с ою
- 2 не-ня сю-ой-ою ся-с-с улыб-п..л кр
- 3 ою-ую-ою-ою ла с-сл-св б..л
- 4 б..л-р..б-бр пл-бл ем-мо-ом
- 5 б..л пл-гл-вл..л-брл-пр..л ян-ян ла
- 6 меж-ими-муж-ами-ямо-я-ядя
- 7 улыб-люб аясь-с.яя пр му
- 8 пр люб ться-сот-ст кр ою пол-пл н-н-нь
- 9 ткр-гр ой с-ся-с н-н
- 10 с ою бл-бл ла нн-н эль-белль п..р с нн

Итак — осевой повтор с вариантами бр, пр, гл, вл, прл, брл (**б**) — есть во всех строках, кроме 7 и 9. Наиболее густы осевые группы в 1, 2, 4, 5, 7, 8 и 10. Ярче всего варьирован осевой повтор в 5 и 10 строках. Новая тема на м возникает в 4 и подхватывается в 6 строке, явный локальный повтор. Это охватывает середину абзаца, в которую помещен самый яркий осевой повтор (В 5 строке). В 8 строке небольшое новшество — повтор С обогащается в СТ. Там же возникает и относительно новая (мелькнувшая в строке 2) тема КР, в 9 строке варьирующаяся в ГР, там и локализованная. Повтор на Н в последних трех строках и в финальном ударном слоге замыкает кольцо с 1 строкой. Повторы на с и на ой-ою являются сквозными, хотя и не такими частыми и заметными. Все построение центрировано и имеет характер симметричный.

Смысл. Богатейший ассоциативный ряд БЛ — блеска — варьируется, сверкая глянцем и брильянтами. Очевидны, однако, и «запасные», неофициальные звуковые ассоциации повтора на БЛ, связанные с известным существительным. Гнездо Пол-полн-пл добавляет сюда ассоциации не только с полнотой, но и с полом, повтор грамматических ла-ла добавляет сему женственности.

Сквозной вспомогательный повтор на С –СЬ подсказывает некоторую звукоподражательную змеистость. Сюда же подключаются богато представленные переливы гласных с йотой посредине, также выражающие грамматические значения женского рода: ою-ею-ую. Однако в плане семантики С-сь еще и показатель возвратности, и кажется, что в облике Элен эта характеристика должна связаться с эгоизмом. Все эти смысловые обертоны суммируются в слове СВОЕЮ : и женский род, и обращенность на себя, (которая также твердится и впрямую в яя –ядя), и змеиная переливчатость с подсвистом.

Мучительно чувствовалось. Все помнят садистическую фоннику французского бреда Анны.

Но вот никому не памятное, незаметное начало романа, после знаменитой фразы о всех счастливых и несчастливых семьях:

Положение это продолжалось уже третий день (**ложе-олжало-же**) и **мучительно чувствовалось** и самими супругами, и всеми членами семьи, и домочадцами. Все члены семьи и домочадцы **чувствовали, что (уч-чу-ч-ча-ч-чу-ч)** нет смысла в их сожителстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, **чем** они, члены семьи и домочадцы Облонских. **Ж**ена не выходила из своих комнат, **мужа (ж-ч-жд-ч-жд-ч-ч-ча-же-жа)** третий день не было дома. Дети бегали по всему дому, как потерянные (**тре-ти-де-де-ти-тер**); англичанка **поссорилась** с экономкой и написала записку **приятельнице, прося приискать (п...ри-пи-пи-при-про-при -** - возможно, в память «призм» которые диккенсовская гувернантка считает словом, красиво влияющим на форму губ) ей новое место; **повар ушел вчера со двора, во время(вар-в..ра-вора-во-вре)** самого обеда; **черная кухарка и кучер просили расчета(вчера-ку-арка-ку-чер-ро-ра-че).**

Строение. Как видно, начальным повтором в этом фрагменте является тема на Ж в первой строке; затем две следующих аллитерированы на Ч, а следующие 4 строки суммируют чередующиеся Ж и Ч. Повтор на Ч затем развивается в

последних двух строках в повтор –чер-чер-че. Таким образом, можно установить, что сквозным, или осевым повтором здесь служит повтор на Ч.

С середины абзаца подключаются новые темы аллитерации, действующие на коротких отрезках. «Третий день» из начальной строки повторяется и отзывается в «дети» и «потерянные». В следующих трех строках расцветает новая, локальная аллитерационная тема — при-пи-про (до этого пр встретилось только в «супругами» во второй строке) За нею идет локальная тема «повара»: вар-в..ра-вора-во-вре. Внутри этой темы еще раз встречается осевое Ч — в слове «вчера», которое откликнется в богатом финальном повторе. И в самом конце подхватывается и пр, и к этим повторам уже добавится и новый, на ку-: «кухарка и кучер», повторы аккумулируются и перехлестываются, так что финал аллитерирован насквозь, завершая и осевой повтор на ч в форме чер-, и два локальных, на р-ра (он завершают тему вар-вор-вр) и на ку.

Смысл.

Звукопись, по Белому, сообщает повествовательной ткани упругость, яркость, блистание, и в этом одна из ее функций — скажем, орнаментальная. Другая — очевидно, сообщение экспрессии, эмоциональная. Здесь возможно уже соотнесение звуков с тем или иным настроением чувств— вспомним звуковую инструментовку Белого, его противопоставление открытого переднего а— закрытому глубокому у, соответствующим утверждению и отрицанию.

Но наиболее интересный случай подразумевает игру звуковыми ассоциациями, создающую некое подобие квазисмысловых повторов. Параллелизм звуков порождает смысл. Он не столько “изображает” (прямое соотнесение звуков и смыслов редко) сколько строит звуковые аналогии и повторы, устанавливая соответствия между морфемами, которые становятся источником новых смыслов.

В нашем абзаце, как кажется, в первом повторе: «Положение это продолжалось уже» (ложе-олжа-ло-же) в этих «ложе-олжа-ло-же» разыгрывается морфема «лож-ь—лж-а»;

Но осевой повтор строится на основе морфемы «мучи-», как в «мучительный»:

...мучительно чувствовалось и самими супругами, и всеми членами семьи, и домочадцами. Все члены семьи и домочадцы чувствовали, что нет смысла в их сожительстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских (мучи-чу-ч-моча-ч-моча-чу-ч-ч –уч-ч-ч-моча).

Для того, чтобы разыграть эту шараду, Толстому потребовался вспомогательный повтор. Это грамматический повтор на м в тех же строках, где встречаются морфемы «муч»-«моч»:

Положение это продолжалось уже третий день и мучительно чувствовалось и самими супругами, и всеми членами семьи, и домочадцами. Все члены семьи и домочадцы чувствовали, что нет смысла в их сожительстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских. (му-мими-ми-ми-мьи-мы-ом-ом-ме-ем-мьи).

Сочетание надсадных, со стиснутыми зубами ч — и мычаний или стонов мими-мы-мьи и дает звуковой образ «мучительности» переживаемой героями ситуации.

Далее следует еще один подсобный, незаметный, вспомогательный повтор, на н, все же с явным накоплением смысла «отрицательности»:

ЖеНа Не выходила из своих комНат, мужа третий деНь Не было дома. Дети бегали по всему дому, как потеряНные; аНгличаНка поссорилась с эконоМкой и Написала записку приятельнице, прося приискать ей Новое место (на-не-на-нны-н..ан..н-но-на-но);

Внутри этого второстепенного повтора спрятан локальный: «третий день не было дома. Дети бегали по всему дому, как потерянные (тре-ти-де-де-ти-тер)» (ему подыгрывают несколько е в ударных слогах в той же фразе).

Тут же какое-то женское лепетание **при-пи-пи-при-про**, мелкие интриги под сурдинку: далее серьезная беда, уход повара, оркестрованный на **вар-вор-в..ра-вр**, явно с суггестией вора, воровства. И, наконец, все венчает катастрофа — поистине **черный** день, когда даже **черная** кухарка и **кучер** просят расчета! С добавкой кукованья и карканья: **-ор-ар-ро-ра**. И с совершенно ясно суггестированным участием во всем этом **черта**.

Березы в ризах. Значимыми семантическими связями схватываются в одной из начальных глав «Анны Карениной» березы и ризы — центральная группа всего пассажа, оркестрованного на З в разнообразных сочетаниях: лез-из..оз-зоол-ез; розн-резн-нязь; резы-зал-разу-ризы; этот **-зал-** в казалось —мостик от первой группы к четвертой: зна-знал-лаз-лаз-знал -знал. Опять раз- из третьей группы и **-зал-зна** —и итожащий их розан, отсылающий ко второй группе, и финал -- его зеркальное эхо: озарявшая.

Левин слез с **извозчика** у **Зоологического** сада и пошел дорожкой к горам и катку, наверное зная, что найдет ее там, потому что видел карету Щербацких у подъезда.

Был ясный **морозный** день. У подъезда рядами стояли кареты, сани, ваньки, жандармы. Чистый народ, блестя на ярком солнце шляпами, кишел у входа и по расчищенным дорожкам, между русскими домиками с **резными** князьками; старые кудрявые **березы** сада, обвисшие всеми ветвями от снега, казалось, были **разубраны** в новые торжественные **ризы**.

<...> **Знакомый** встретился и окликнул его, но Левин даже не **узнал**, кто это был. Он подошел к горам, на которых гремели цепи спускаемых и поднимаемых салазок, грохотали катившиеся салазки и звучали веселые голоса. Он прошел еще несколько шагов, и пред ним открылся каток, и тотчас же среди всех катавшихся он **узнал** ее.

Он узнал, что она тут, по радости и страху, охватившим его сердце. Она стояла, **разговаривая** с дамой, на противоположном конце катка. Ничего, казалось, не было особенного ни в ее одежде, ни в ее **позе**; но для Левина так же легко было **узнать** ее в этой толпе, как **розан** в крапиве. Все освещалось ею. Она была улыбка, **озарявшая** все вокруг....

Эти березы в ризах создают литургическое звучание, в соответствии со святостью, которой окружена любимая в душе Левина: она преобразается в цепи звуковых ассоциаций в розу и зарю, обещая замыкающим этой живой цепи -- Блока.

Рождение Венеры. Градацией того же случая, когда из группы вариаций вырисовывается искомое слово, видится нам фрагмент «Войны и мира», описывающий Андрея, подслушивающего летней лунной ночью доносящийся к нему через открытое окно верхнего этажа разговор Наташи с Соней:

Князь Андрей встал и подошел к окну, чтобы отворить его. Как только он открыл ставни, лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату. Он отворил окно. Ночь была свежая и неподвижно-светлая. Перед самым окном был ряд подстриженных деревьев, черных с одной и серебристо-освещенных с другой стороны. <...> Только еще один раз, - сказал сверху женский голос, который сейчас узнал князь Андрей.<...>

Два женские голоса запели какую-то музыкальную фразу, составлявшую конец чего-то.<...>

Так бы вот села на корточки, вот так, подхватила бы себя под коленки, - туже, как можно туже - натужиться надо. Вот так!<...> Ах... Боже мой! Боже мой! что ж это такое!

- - вдруг вскрикнула она. - Спать так спать! - и захлопнула окно.

"И дела нет до моего существования!" подумал князь Андрей в то время, как он прислушивался к ееговору, почему-то ожидая и боясь, что она скажет что-нибудь про него. - "И опять она! И как нарочно!" думал он. В душе его вдруг поднялась такая неожиданная путаница молодых мыслей и надежд, противоречащих всей его жизни, что он, чувствуя себя не в силах уяснить себе свое состояние, тотчас же заснул.

В начале пассажа выстраивается серия **же-жд-свеж-жн-женн-черн-щенн**— и все это строительство имеет своим итогом слово «женский». Как будто

рождение Венеры из ожидания, неподвижности, ночной свежести, черных и освещенных деревьев.

На уровне мифа все это тоже подводит к идее женщины, через странную идею Наташи тужиться на корточках: несомненно, Наташа со свойственной ей гениальностью физически предчувствует роды. Желание тужиться в этот экстатический момент, когда девушка хочет полететь в небо, означает, конечно, что Наташа в этот момент как бы рождает -- свою душу.

Из всей романной инструментовки темы Наташи явствует, что она приравнивается к жизни, несет оживление. См. в конце романа:

Неожиданные для нее самой - сила **жизни**, надежды на счастье всплыли наружу и требовали удовлетворения<...>. Проснувшаяся сила **жизни**, охватившая Наташу, была, очевидно, так неудержима, так неожиданна для нее самой, что княжна Марья в присутствии Наташи чувствовала, что она не имела права упрекать ее даже в душе своей (4-4-20).

В разбираемом фрагменте суммирующее, обнажающее тему слово «жизни» возникает только в самом его конце. Но к нему подводит от двойного упоминания слова «женские» аллитерационная тема Ж через вариации: Ж+н: «ту**же**, как можно ту**же** – нату**жи**» — Ж+м: «Бо**же** мой! Бо**же** мой! что **ж** это» — Ж+д: «о**жи**дая—ска**жет**—наде**жд**» — и, наконец, «**жизни**».

Пахать по-черному. Всем памяты грубые, «мучительные» сочетания в пассаже, перед описанием погубленного цветка репейника в начале «Хаджи-Мурата». Цветок лишь часть пейзажа, противопоставившего дикую жизнь — цивилизации, пахоте: в начале изображено поле: пар-пах-пы-пах-по; это паровое поле черно. В двух с половиной строках Толстой разыгрывает на все лады звуковую шараду: орать, в смысле пахать: оро-оро-ерё-ору; она продолжается и в цепочке черново-ровно-взборожденново-скороженново (с поддержкой во второстепенном повторе на В), с учетом собственного яркого насильственно-преобразовательного смысла этих глаголов — и с эхом в следующей фразе в слове хорошая, где этого смысла нет, но есть, может быть, транслингвистическая игра: корень **хрш** по-древнееврейски значит «пахать»! (Толстой учил древнееврейский в конце 1870-х). И опять пар-пах-по-по, и

завершение темы черного, означающего здесь мертвое и противопоставленного живому.

Следует развертывание, разыгрывание темы «разрушитель», заданной в риторическом вопросе: раст-трав-разнообразн —этой серии противопоставит отличающийся от нее лишь наличием шипящей «разрушитель». Серия морфем с шипящими: «черного, —жденного, —женного – хорошая» здесь ad hoc получает отрицательную коннотацию. В предыдущем примере коннотация шипящих наоборот, была положительной.

За этим идет «диалектическая игра», когда субъект и объект изображаются теми же шипящими звуками и даже теми же словами: жесток-существо-человек-уничтож-жив-существ: а также вариация Ж с Р: поддержания- жизни.

Дорога к дому шла **паровым**, только что **вспаханным черноземным полем**. Я шел наизволок по **пыльной черноземной** дороге. **Вспаханное поле** было помещицье, очень большое, так что с **обеих сторон дороги** и **вперед в гору** ничего не было видно, кроме **черного, ровно взборожденного**, еще не **скороженного пара**. **Пахота была хорошая**, и нигде **по полю** не виднелось ни одного **растения**, ни одной **травки**, - все было **черно**. "Экое **разрушительное, жестокое существо** человек, сколько **уничтожил разнообразных живых существ, растений** для **поддержания своей жизни**", и т.д. (Я опускаю как всем известный образ искалеченного репейника — классический пример звукописи).

Звукопись у Толстого? Белый писал: «...Звукопись придает прозе Гоголя ту упругую выпуклость, которой нет у Толстого, у Пушкина, (не говоря о Тургеневе, Достоевском, Салтыкове, Гончарове, Лескове и прочих классиках)» (Мастерство Гоголя. Мюнхен, 1969, С. 233). Белый был, как мы видим, не совсем прав. Он прав в том, что, в отличие от гоголевской прозы, насквозь прошитой фонетическими фигурами, ткань повествования Толстого иногда явно аллитерирует, а иногда нет.

С другой стороны, может быть, мы не ищем звукописи у Толстого, подавленные чрезмерным обилием в его прозе и более крупных уровней смысла?

Может быть, нужно изменить условия поиска? В своей монографии «Проза как поэзия» Вольф Шмидт увидел сплошную звуковую организацию прозы Чехова.

Для этого ему понадобилось снизить порог чувствительности и отнести к звуковым повторам частичные повторы: например, только гласные, или частично сходные согласные (как п и ф)¹.

Новая концепция звукового повтора в поэзии, недавно предложенная Г.Векшиным, во главу угла ставит понятие метафонии:

«Метафония — звуковая ассоциация отдельных инвертируемых и частично или полностью гетероритмичных звуковых групп: голос — логос, глуп — плугом, ворон — норовить, томный — мутного, объединяемых вокруг единой слогаобразующей вершины — гласного, который допускает варьирование».²

«Метафонические отношения (...) — это отношения преобразования, (...)отношения комбинаторного и акцентного варьирования в звуковой цепи, своего рода звуковая (а в функциональной перспективе — семантическая) метаморфоза».³

Еще ниже опускает порог чувствительности к звуковому повтору концепция «анафонии», разработанная в трудах группы ученых, развивающих т.н. фоносемантику. Сущность анафонии как художественного явления - в многократном повторении в тексте или его части разрозненных звуков (чаще всего – только согласных), которые в совокупности образуют слово, определяющее смысл или тему данного произведения (или фрагмента). В этом случае слово, звуки которого подверглись анафоническому дублированию, становится одним из ключей к смыслу произведения, а система причудливых звуковых повторов приобретает сигнальную функцию: даже если слово-ключ не помещено автором в текст, а лишь подразумевается, анафония на него точно укажет. Такими словами чаще всего являются имена собственные, как бы иррадиирующие из себя пучок звуков, из которых состоят. Работы этого круга исследователей подкреплены статистическими данными. Осуществляя поиск звуковых коррелятов (то есть слов, «вторящих» основным звукам имен собственных главных персонажей романов Толстого, расположенных в пределах расстояния 20 слов от ключевого), Н.Гирина пришла к такому набору

1

2

3

главных коррелятов: для имени «Пьер» это слово «теперь»; для «Андрей» -- «время»; для «Анна» -- «странно».⁴

В свете новых подходов и находок кажется невероятным, что столь заметное явление по сей день, за единичными исключениями, практически игнорировалось.

4