

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ПОРТРЕТ КАК СРЕДСТВО
ПСИХОЛОГИЗМА В ПОЭТИКЕ РОМАНА
Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
45.03.01 Филология, профиль Отечественная филология
очной формы обучения, группы 02031406
Погореловой Татьяны Юрьевны

Научный руководитель
Доцент, к.ф.н.
Кичигина В.В.

БЕЛГОРОД 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ ВНУТРЕННЕГО МИРА ЧЕЛОВЕКА В ЛИТЕРАТУРЕ	7
1.1. Психологизм как черта поэтики художественного произведения	7
1.2.Способы выражения психологизма.....	11
1.3.Портрет как ведущее художественное средство психологической характеристики героя.....	Ошибка! Закладка не определена.
ГЛАВА 2. ПСИХОЛОГИЗМ Л.Н. ТОЛСТОГО-ХУДОЖНИКА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «АННА КАРЕНИНА»)	20
2.1. Своеобразие психологического метода Л.Н. Толстого	20
2.2. Роман «Анна Каренина» в художественной эволюции Л.Н. Толстого .	28
2.3. Классификация портретов в романе «Анна Каренина»	34
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	47
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	51

ВВЕДЕНИЕ

Русская классическая литература XIX века представляет собой огромное поле художественных размышлений о человеке, его предназначении, смысле человеческой жизни. Во второй половине XIX в. правда о человеке получает гениальное выражение в творчестве таких мастеров художественного слова, как Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой. Именно в произведениях этих авторов изображение внутреннего мира человека представляется не только правдой конкретного персонажа, но и истиной человеческой жизни вообще.

Опираясь на традиции своих предшественников, Толстой существенно обогатил художественный метод реализма. Он широко раскрыл взаимодействия между движением жизни и развитием человека. Высоко ценя самобытность личности, писатель отнюдь не обособлял духовных исканий индивидуума от широкого потока жизни, от решения крупных социальных, нравственных проблем. Более того, сами эти искания Толстой неизменно изображал в перспективе достижения общих целей, в свете сложных процессов развития действительности.

Глубоко оригинальное эпическое творчество Толстого утверждает живое, противоречивое единство человека и мира. Действительность рождает тревожные раздумья, стремление понять происходящее в мире. В свою очередь, поиски истины приводят писателя не только к трезво аналитическому рассмотрению различных сторон социальной, духовной жизни людей, но и к пересмотру, переоценке многих человеческих ценностей.

Л. Н. Толстой по праву считается великим мастером психоанализа и «диалектики души» человека. Для него большой интерес представляет внутренняя жизнь героев, их переживания, метания, их внутренний и нравственный выбор. Для его творчества характерно изображение сложных,

противоречивых и одновременно «текучих» характеров и развивающихся событий. Но, кроме того, как точно выразился Н.Г. Чернышевский, Толстой показывал законы и формы психического процесса, а не только сам процесс. Писателя интересовали не просто внутренняя жизнь героев, но и сам процесс этой жизни и его эволюция. В своем романе «Воскресение» Толстой говорил: «Люди как реки» [Толстой 2010: 172], заостряя внимание на многогранности человеческой души, сочетании в ней противоречивых черт, ее постоянном развитии и движении.

Толстой раскрывал духовный мир своих персонажей через монологи, пейзаж, авторские комментарии, художественное пространство героев и их поступки. Но очень часто обращался Толстой в своих произведениях именно к портрету как средству психологизма, поскольку внешность человека определяет и его характер, и его социальный статус, и, даже, может выражать самые сокровенные его мысли. Через описание внешности героя автор раскрывает его внутренний мир, его подлинную сущность. Главной особенностью Толстого-художника было умение выделить ту или иную яркую черту во внешности персонажа, запоминающуюся деталь в его поведении. Ярким примером этого является маленькая княгиня со своей «короткой, с чуть черневшимися усиками верхней губкой» из романа-эпопеи «Война и мир» [Толстой 2014: 145].

Многие исследователи, такие как М.А. Албанов, Н.К. Гудзий, Н.Н. Страхов, В. Баранов, Д. Жуков, выделяют несколько разновидностей портрета: описательный, который преобладает в произведениях литературы, и текучий, который получил свое развитие как раз в творчестве Толстого. Весь творческий путь Толстого заключается в процессе постепенного отказа от статичного (описательного) портрета в пользу портрета динамичного (текучего). В книге Н.С. Манаева «За гранью невидимого...» автор приводит слова Толстого, в которых раскрывается требование, предъявляемое писателем к художественному произведению: «Художник, для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтобы его произведение было

исканием. Если он все нашел и все знает и учит, или нарочно потешает, он не действует» [Манаев 2002: 172].

Толстовский метод, получивший в литературоведении своё определение как «диалектика души» (такое определение дал Н.Г. Чернышевский), обусловил новый взгляд на человека, показал изменчивость и текучесть характеров. Функция портрета у Толстого заключается в обнажении именно этой изменчивости.

Таким образом, при создании портрета действующего лица у Л.Н. Толстого присутствуют детали, говорящие о движениях, мимике, жестах, речи персонажа. Выразить движения души через внешность – это цель психологического портрета у Л. Н. Толстого.

Актуальность данной дипломной работы обусловлена тем, что в настоящее время акцент научных исследований сместился в сторону антропоцентризма, то есть человек с его субъективным видением мира становится интересен, и в связи с этим психологизм находится в зоне внимания.

Новизна данной работы заключается в том, что до этого психологизм в литературе не рассматривался через призму портрета.

Объект изучения – роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина».

Предмет изучения – особенности портрета героев в одноименном произведении Л.Н. Толстого «Анна Каренина».

Цель дипломной работы – изучить средства создания портретов в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и определить, какое значение они имеют в поэтике романа. Цель работы определила и постановку следующих **задач**:

1. Изучить литературу по проблеме исследования.
2. Прояснить понятие психологизма как черты поэтики Л.Н. Толстого.
3. Выявить, с помощью каких средств создаются портретные характеристики героев романа.

4. Создать классификацию портретных описаний в романе «Анна Каренина».

Методы, используемые в работе: описательный, сравнительный, типологический, биографический.

Методологической базой для данной работы послужили работы таких ученых, как В. Ермилов, В.Г. Одинокоев, В. Жданов, М.Б. Храпченко, Э.Г. Бабаев, К.Н. Леонтьев, Н.К. Гудзий, П. Сергеенко, А.Б. Есин.

Сформулированные цели и задачи определили **структуру** данной работы: введение, две главы, разделенные на подпункты, заключение и библиографический список.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ ВНУТРЕННЕГО МИРА ЧЕЛОВЕКА В ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Психологизм как черта поэтики художественного произведения

Так как речь пойдет о психологизме в творчестве Л.Н. Толстого, для начала необходимо разобраться, что такое вообще психологизм в литературе? Как указано в «Словаре литературоведческих терминов» Белокурова, «психологизм – это (от греч. *psyche* - душа и *logos* - понятие, слово) способ изображения душевной жизни человека в художественном произведении: воссоздание внутренней жизни персонажа, ее динамики, смены душевных состояний, анализ свойств личности героя» [Словарь л/в терминов 2005: 386]. Психологизм может быть двух видов: 1) явным, т.е. открытым (например, "диалектика души" в произведениях Л. Н. Толстого, В. В. Набокова, когда происходит непосредственное воспроизведение внутренней речи героев или образов, возникающих в воображении, сознании, памяти); 2) неявным, другими словами, скрытым, увиденным в «подтекст» (например, "тайная психология" в творчестве И.С. Тургенева, когда внутреннее состояние героев произведения обнаруживается при помощи различных внешних проявлений психики, например, выразительными жестами, особенностями мимики или речи).

В отечественном литературоведении понятие «психологизм в художественной литературе» было глубоко и тщательно изучено Андреем Борисовичем Есиным. По мнению ученого, «психологизм» может употребляться как в широком, так и в узком смысле. Под психологизмом в широком смысле предполагается всеобщее свойство искусства представлять жизнь человека, характеры людей, социальные и психологические типы. В узком смысле под психологизмом рассматривается свойство, характерное не для всей литературы, а лишь для определенной ее части.

Писатели-психологи изображают внутренний мир героев ярко и живо, достигая особой глубины. Как указывает Есин, психологизм – это довольно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей и переживаний литературного персонажа с помощью специфических средств художественной литературы [Есин 1998: 82].

Это такой принцип объединения элементов художественной формы, при котором изобразительные средства направлены в основном на раскрытие душевной жизни человека в ее разнообразных проявлениях. Одной из главных притягательных черт художественной литературы является ее способность обнаружить тайны внутреннего мира человека, показать душевные движения так точно и ярко, как это не сделать человеку в повседневной, обычной жизни. По словам А.Б. Есина: «В психологизме один из секретов долгой исторической жизни литературы прошлого: говоря о душе человека, она говорит с каждым читателем о нем самом» [Есин 1998: 145].

Психологизм – это стилевая характеристика литературных произведений, в которой подробно и глубоко изображается внутренний мир персонажей, т.е. их ощущения, чувства, мысли а дается тонкий психологический анализ душевных явлений и поведения.

Следует иметь в виду, что почти никакое произведение не может обойтись без какой-либо, даже самой краткой и примитивной информации о внутреннем мире героев. Следовательно, почти в любом художественном произведении мы можем найти психологический образ. Однако психологизм как особое эстетическое свойство не всегда возникает. О нем можно говорить только в том случае, когда психологический образ становится основным способом познания изображаемого персонажа; когда он несет значительную нагрузку, в значительной степени раскрывает особенности темы, проблемы и пафос произведения. В результате психологический образ становится сложным, тонким и глубоким, не ограничиваясь общим схематическим

рисунком внутреннего состояния. Тогда и возникает в литературе собственно психологизм.

В то же время возникают особые пути овладения внутренним миром человека, соответствующие художественным задачам. Психологическое изображение в литературе может осуществляться в нескольких основных формах. Психологическое изображение в литературе может быть выполнено в нескольких основных формах. Для психологизма – в отличие от непсихологического принципа построения изображения – существуют определенные закономерности в сочетании и использовании этих форм.

Существуют, по Есину, три основные формы психологического изображения, к которым сводятся в конечном счете все конкретные приемы воспроизведения внутреннего мира. Согласно Есину, есть три основные формы психологического образа, к которым, в конечном счете, все конкретные методы воспроизведения внутреннего мира сводятся. Две из этих трех форм были теоретически выделены И.В. Страховым: «Основные формы психологического анализа возможно разделить на изображение характеров "изнутри", то есть путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения; на психологический анализ "извне", выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики» [Страхов 1998: 43].

Назовем первую форму психологического изображения «прямой», а вторую «косвенной», поскольку в ней (второй) мы узнаем о внутреннем мире героя не непосредственно, а через внешние симптомы психологического состояния. Назовем первую форму психологического изображения «прямой», а вторую «косвенной», потому что в ней (второй) мы узнаем о внутреннем мире героя не напрямую, а через внешние признаки психологического состояния. Первая форма вряд ли нуждается в иллюстрации, так как совершенно ясно, о чем говорится. Приведем пример

второй, «косвенной» формы психологического образа, который особенно широко использовался в литературе на ранних этапах развития:

«Мрачное облако скорби лицо Ахиллеса покрыло.

Обе он горсти наполнивши пеплом, главу им осыпал:

Лик молодой почернел, почернела одежда, и сам он

Телом великим пространство покрывши великое, в прахе

Был распростерт, и волосы рвал, и бился о землю» [Гомер 2008: 178].

Перед нами типичный пример косвенной формы психологического образа, в котором автор рисует только внешние симптомы чувства, нигде прямо не вторгаясь в сознание и психику героя.

Но у писателя есть еще одна возможность, еще один способ рассказать читателю о мыслях и чувствах персонажа – с помощью наименования, крайне краткой записи о тех процессах, которые происходят во внутреннем мире. Есин называет этот способ «суммарно-обозначающим». А.П. Скафтымов писал об этом приеме, сравнивая особенности психологического изображения у Стендаля и Л. Толстого: «Стендаль идет по преимуществу путями вербального обозначения чувства. Чувства названы, но не показаны, а Толстой подробно прослеживает процесс протекания чувства во времени и тем самым воссоздает его с большей живостью и художественной силой» [Скафтымов 1998: 207].

Таким образом, одно и то же психологическое состояние можно воспроизвести с помощью разных форм психологического изображения. Можно, например, сказать: «Я обиделся на Карла Ивановича за то, что он разбудил меня» – это будет суммарно-обозначающая форма. Можно показать внешние признаки обиды: слезы, нахмуренные брови, упорное молчание – это косвенная форма. А можно, как это, например, сделал Толстой, раскрыть психологическое состояние при помощи прямой формы психологического изображения: «Положим, – думал я, – я маленький, но зачем он тревожит меня? Отчего он не бьет мух около Володиной постели? вон их сколько! Нет, Володя старше меня, а я меньше всех: оттого он меня и мучит. Только о том

и думает всю жизнь, – прошептал я, – как бы мне делать неприятности. Он очень хорошо видит, что разбудил и испугал меня, но выказывает, как будто не замечает... противный человек! И халат, и шапочка, и кисточка – какие противные!» [Толстой 2003: 4].

Естественно, что каждая форма психологического изображения обладает разными познавательными, изобразительными и выразительными возможностями. В работах писателей, которых мы обычно называем психологами – Лермонтова, Толстого, Флобера, Мопассана, Фолкнера и других – все три формы используются, как правило, для отражения душевных движений. Но ведущую роль в системе психологизма играет, конечно, прямая форма – прямая реконструкция процессов внутренней жизни человека. Это вполне естественно, так как эта форма психологического изображения наиболее естественна для литературы как присущая ей художественная форма и поэтому имеет самые большие возможности для ясного, четкого и подробного представления нам внутренней жизни человека. Еще Лессинг отмечал, что носитель образности в литературе – слово – легко фиксирует те явления жизни, которые не получают материального, наглядного воплощения в самой реальности [Лессинг 1957: 174]. К таким явлениям относится, конечно, внутренний мир человека.

1.2. Способы выражения психологизма

Задаче глубокого овладения и отражения внутреннего мира подчиняются методы и способы, необходимые для изображения человека. Психологический стиль требует использования специальных художественных приемов, специальной их организации. Мы можем говорить, что психологизм – это принцип организации элементов художественной формы, при котором изобразительные средства направлены в основном на раскрытие душевной жизни человека в ее многообразных проявлениях.

Как правило, в произведениях подчеркнуто психологического характера автор обращает внимание на внутренние, а не на внешние детали. Внешние детали, такие как пейзаж, мимика и жесты, портрет, и в психологизме сохраняют, безусловно, свою функцию прямо отображать жизненную характерность, непосредственно показывать художественное содержание. Но они приобретают и другую важную функцию – сопровождать и обрамлять психологические процессы. Предметы и события входят в поток размышлений героев, стимулируют мысль, воспринимаются и эмоционально переживаются. Какой бы важной для сюжета ни была бы дуэль Пьера с Долоховым, как ни характеристичен этот эпизод сам по себе, но наиболее важная его функция – служить эмоциональным и мыслительным материалом для Пьера. Дуэль не только непосредственно вызывает у Пьера поток мыслей и переживаний, он будет помнить о ней позже, в свете других, таких же бессмысленных, как он думает, событий; всплывет она и в одном из ключевых внутренних монологов, где ставятся центральные этические вопросы романа: «...А я стрелял в Долохова за то, что я счел себя оскорбленным. А Людовика XVI казнили за то, что считали его преступником, а через год убили тех, кто его казнил, тоже за что-то. Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» [Толстой 2014: 598].

Событие или поступок читатель воспринимает уже не просто в их прямом, объективном смысле, а как стимул или итог определенной внутренней, эмоционально-мыслительной работы, или как проявление определенного душевного состояния. Внешние детали мотивируют внутреннее состояние героя, формируют его настроение, влияют на особенности мышления – иногда прямо, иногда очень опосредованно и косвенно. Так, внешние обстоятельства жизни Раскольникова, детали его быта, жилья, одежды и пр., конечно, имеют значение и сами по себе, как воспроизведение характерных черт жизни петербургского разночинца того

времени, но еще большее значение они имеют в психологическом плане: ими во многом обусловлен образ мышления Раскольникова, подготовлено и усилено его болезненное душевное состояние.

Внешние детали могут не прямо входить в процесс внутренней жизни героев, а лишь косвенно соотноситься с ним. Очень часто такое соотношение наблюдается при использовании пейзажа в системе психологического письма, когда настроение персонажа соответствует тому или иному состоянию природы или, наоборот, контрастирует с ним. Так, например, в XI главе «Отцов и детей» природа как бы аккомпанирует мечтательно-грустному настроению Николая Петровича Кирсанова – и он «не в силах был расстаться с темнотой, с садом, с ощущением свежего воздуха на лице и с этой грустью, с этой тревогой...» [Тургенев 2004: 176]. А для душевного состояния Павла Петровича та же самая поэтическая природа предстает уже контрастом: «Павел Петрович дошел до конца сада, и тоже задумался, и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...» [Тургенев 2004: 134].

Но, как уже было сказано выше, по одним только внешним признакам практически нельзя определить, что происходит в душе героя, так как эти признаки неоднозначны, могут быть по-разному истолкованы.

Большое значение при создании психологизма имеет повествовательно-композиционная форма: повествование может вестись от первого или от третьего лица. До конца XVIII века наиболее уместной формой для подобного рода произведений считался рассказ от первого лица, притом часто использовалась имитация писем. Иная форма противоречила бы принципу правдоподобия, так как считалось, что автор не способен проникнуть в сознание своего героя и лучше самого персонажа никто не может раскрыть читателю его чувства. Повествование от первого лица сосредоточено на рефлексии героя, психологической самооценке и

психологическом самоанализе, что в принципе и является основной целью произведения. Однако такое повествование имеет два ограничения: невозможность одинаково полно и глубоко показать внутренний мир многих героев и однообразие психологического изображения, что придает произведению некоторую монотонность. Другой, более нейтральной формой является повествование от третьего лица, или авторское повествование. Это именно та художественная форма, которая дает возможность автору ввести читателя во внутренний мир персонажа, показать его наиболее подробно и глубоко. Одновременно автор может интерпретировать поведение героев, давать ему оценку и комментарий. В такую форму повествования свободно включаются внутренние монологи, отрывки из дневников, письма, сны, видения и т.д. Авторское повествование не подчинено художественному времени, автор может остановиться подробно на важных для него деталях, при этом сказав лишь пару слов о довольно длительном, но не повлиявшем на развитие героя периоде жизни. Психологическое повествование от третьего лица позволяет изобразить внутренний мир многих героев, что является трудностью при повествовании от первого лица.

По мнению Есина, наиболее распространенными композиционно-повествовательными формами являются внутренний монолог и психологическое авторское повествование, которые встречаются практически у всех писателей-психологов. Писатель всегда имеет возможность прокомментировать психологическую деталь, разъяснить ее смысл. Вот как развернуто раскрывает, например, Толстой психологический подтекст такого обыкновенного мимического движения, как улыбка: «Она никак не могла бы выразить тот ход мыслей, который заставил ее улыбаться; но последний вывод был тот, что муж ее, восхищающийся братом и уничтожающий себя перед ним, был неискренен. Кити знала, что эта неискренность его происходила от любви к брату, от чувства совестливости за то, что он слишком счастлив, и в особенности от не оставляющего его

желания быть лучше, – она любила это в нем и потому улыбалась» [Толстой 2016: 346].

Однако помимо этих встречаются и специфические повествовательные формы, которые используются реже. Это сны и видения, персонажи-двойники, которые дают возможность автору раскрыть новые психологические состояния. Основная их функция – введение в произведение фантастических мотивов. Но при психологическом изображении эти формы приобретают другую функцию. Бессознательные и полубессознательные формы внутренней жизни изображаются как психологические состояния и соотносятся в первую очередь не с сюжетом и внешними действиями, а с внутренним миром героя, с другими его психологическими состояниями. Например, сон будет мотивирован не предшествующими событиями в жизни героя, а его предшествующим эмоциональным состоянием. Литературные сны, по мнению И.В. Страхова, – это анализ писателем «психологических состояний и характеров действующих лиц» [Страхов 1998: 35].

Еще один прием психологизма, получивший распространение во второй половине XIX века, – умолчание. Он возникает в тот период, когда читатель начинает искать в произведении не внешней сюжетной занимательности, а изображения сложных и интересных душевных состояний. Тогда писатель в какой-то момент мог опустить описание психологического состояния героя, позволяя читателю самостоятельно произвести психологический анализ и додумать, что переживает герой в данный момент. Такое умолчание делает изображение внутреннего мира очень емким, потому что писатель ничего не конкретизирует, не ограничивает читателя определенными рамками, дает полную свободу воображению. В таких эпизодах психологизм не исчезает, он существует в сознании читателя.

Итак, основными психологическими приемами являются:

- система повествовательно-композиционных форм (авторское психологическое повествование, рассказ от первого лица, письма, психологический анализ);

- внутренний монолог;
- психологическая деталь;
- психологический портрет;
- психологический пейзаж;
- сны и видения;
- персонажи-двойники;
- умолчание.

Во второй главе нашей дипломной работы мы рассмотрим, какую роль среди этих психологических приемов играет портрет.

1.3. Портрет как ведущее художественное средство психологической характеристики героя

Раз уж мы заговорили о различного рода внешних психологических деталях, то стоит сказать и о такой форме психологического изображения, как портрет. В литературоведении нет единого определения теоретико-литературной категории «портрет». Это объясняется тем, что между собственно портретными описаниями и формами поведения персонажей (жесты, мимика, произносимые слова и интонации) не существует чёткой границы. Например, С.И. Кормилов в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» даёт такое определение портрета: «Портрет в литературе – описание либо создание впечатления от внешнего облика персонажа, прежде всего лица, фигуры, одежды, манеры держаться» [Кормилов 2001: 362]. Он считает, что формы поведения героя выходят за рамки портрета. Такого же мнения придерживается и Е. Аксенова [Аксенова 1999: 275].

В.Е. Хализев определяет портрет персонажа как «описание его наружности: телесных, природных и, в частности, возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой» [Хализев 2002: 218]. Таким образом, В.Е. Хализев трактует портрет шире, чем С.И. Кормилов и Е. Аксенова. Формы поведения литературного героя анализируются В.Е. Хализевым как важнейшая составляющая характера персонажа [Хализев 2002: 218]. По мнению исследователя, они не «укладываются» в форму собственно портретных живописаний, так как отражают изменение отношений героя к сложившейся ситуации, иному лицу или факту.

М.Г. Уртминцева определяет портрет как «изображение внешности персонажа, соединяющее в себе фиксацию как постоянных, так и ситуативных черт облика, в котором проявляется точка зрения другого, запечатлённая в визуальном образе, выполняющем функцию смыслообразования на всех уровнях литературного произведения» [Уртминцева 2005: 50]. Портрет, по мнению исследовательницы, необходимо включает в себя и формы поведения человека, так называемый «мимический» портрет, поскольку «через изображение героя в действии, поступке читатель получает возможность создать в своем воображении зрительный образ, что пробуждает работу его ассоциативного мышления» [Уртминцева 2005: 58].

Как считает И.В. Страхов, портрет в его целостности состоит из ряда компонентов: «описания общего физического облика, одежды, вещей и всего бытового окружения, выражения лица и глаз, речевого поведения, умственных и нравственных качеств, отношения к другим лицам, жестов, поз, манер, выразительных движений, привычек» [Страхов 1998: 33].

Поскольку в литературоведении не существует единообразия в теоретических подходах к термину «портрет», можно сделать вывод и об отсутствии общепринятой типологии портрета.

К примеру, В.Е. Хализев выделяет исторические типы портрета: идеализирующий, гротескный и портрет, сочетающийся с психологическим анализом. Этим же исследователем было предложено деление портрета на экспозиционный и лейтмотивный [Хализев 2002: 219].

И.В. Страхов на примере героев трилогии Л.Н. Толстого выделил два типа портрета: статичный и динамичный [Страхов 1998: 34]. Схожую классификацию портрета предлагает Л.А. Юркина: «тяготеющий к статичности экспозиционный портрет и динамичный» [Юркина 2000: 303].

М.Г. Уртминцева выделяет три основные разновидности портрета: собственно портрет (изображение внешности персонажа с точки зрения повествователя); визуальный образ, передающий точку зрения «другого» (или других); портретную характеристику, складывающуюся из соединения точек зрения повествователя и «другого». В каждом из названных видов изображения внешности героя раскрывается его нравственный мир, содержится прямая или опосредованная оценка персонажа автором [Уртминцева 2005: 210].

Все портреты несут в себе характеристику (иначе он просто был бы не нужен в литературе), но не всякий портрет психологичен. Например, в портретах чиновников и помещиков в «Мертвых душах» Гоголя ничего от психологизма нет. Эти портретные описания прямо указывают на неизменные, устойчивые свойства характера, но не дают представления о внутреннем мире, о чувствах и переживаниях героя в данный момент; в портрете проявлены устойчивые черты личности, не зависящие от смены психологических состояний.

А вот противоположный пример – Толстой говорит о Пьере: «Осунувшееся лицо его было желто. Он, видимо, не спал эту ночь» [Толстой 2014: 601]. Здесь мы можем по чертам лица героя судить о его психологическом состоянии, это – психологический портрет в прямом смысле слова. У Гоголя штрихи портрета прямо согласовываются с авторскими характеристиками героя, с установкой на неизменные черты его

личности («медведь» и «кулак» Собакевич, «дубинноголовая» Коробочка и т.д.), а у Толстого детали портрета связаны с другими способами психологического изображения.

Стоит сказать, что самым интересным и сложным видом литературного портрета является портрет психологический. В русской литературе первые образцы такого портрета появились в 1-ой половине XIX в., ими являются портреты Онегина и Татьяна Лариной в «Евгении Онегине» Пушкина, портрет Печорина в «Герои нашего времени» Лермонтова, портрет Ильи Ильича в «Обломове» Гончарова.

Часто в учебной литературе любой портрет называют психологическим, но собственно психологический портрет возникает лишь тогда, когда он начинает показывать то или иное психологическое состояние, или смену таких состояний. Психологический портрет соединяет внешность героя с состоянием и особенностями его внутреннего мира.

ГЛАВА 2. ПСИХОЛОГИЗМ Л.Н. ТОЛСТОГО-ХУДОЖНИКА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «АННА КАРЕНИНА»)

2.1. Своеобразие психологического метода Л.Н. Толстого

Произведения Толстого принадлежат к числу самых значительных достижений мировой художественной культуры. Подобно величественной горной гряде, они мощно возвышаются над многими другими немалыми вершинами. Литературные создания писателя можно сравнить и с прекрасным, буйно плодоносящим садом, которому земля поразительно щедро отдает свои живительные соки.

Время благожелательно к шедеврам великого мастера. Со все большей ясностью оно выявляет огромное значение художественных открытий писателя, обнаруживает их живую, непреходящую ценность.

Истоки и сущность мирового значения Толстого пронизательно раскрыл В.И. Ленин. Он отмечал, что писатель сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе [Ленин 1996: 87].

Современное литературоведение уделяет большое внимание изучению поэтики Л.Н. Толстого, и это неудивительно, ведь творческий метод писателя не похож ни на какой другой в литературе, не только в русской, но и в мировой. Однако психологический анализ, его формы и способы воплощения в романах писателя представляются недостаточно освоенными современной наукой. Это связано, в первую очередь, с особенностями мировоззрения Л.Н. Толстого, с необыкновенной глубиной художественного осмысления им действительности и мира человеческой души.

Эта особенность была отмечена еще современниками писателя. Так, например, А.В. Дружинин в статье «Метель» – «Два гусара». Повести графа Л.Н. Толстого» указывает на «редкое слияние могучего анализа с тонкой

поэзией, которое само по себе, без всяких посторонних примесей, ставит графа Толстого прямо в ряды первоклассных русских писателей» [Дружинин 1998: 166].

Как известно, Н.Г. Чернышевский, рецензируя ранние произведения писателя, впервые вводит понятие «психологический анализ», определяет его содержание в литературном произведении, ставит некоторые теоретические вопросы.

Сравнивая особенности психологического изображения у разных писателей, критик приходит к выводу, что «психологический анализ может иметь различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого – влияния общественных отношений и житейских столкновений; третьего – связь чувства с действиями; четвертого – анализ страстей; графа Толстого всего более – сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином» [Чернышевский 1974: 426].

Таким образом, Н.Г. Чернышевский излагает основные формы психологического анализа в литературе, указывает на их связь с особенностями индивидуального стиля писателя. Термином «диалектика души» Н.Г. Чернышевский обозначал процесс возникновения и развития чувств и мыслей литературного героя. Критик обращает внимание на особенность таланта Л.Н. Толстого, в своем роде уникальную: писатель изображает не только результат психического процесса, но и сам процесс, «едва уловимые явления внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайною быстротою и неистощимым разнообразием» [Чернышевский 1974: 482]. Н.Г. Чернышевский считает, что изображение только начала и конца психического процесса, которое свойственно многим писателям, «шумом борьбы» противоположных чувств часто отвлекает внимание читателя от законов и форм их возникновения. Особенность же Л.Н. Толстого заключается в умение показать само течение чувств, их нескончаемый переход друг в друга. «Внимание графа Толстого более всего

обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходят в другие чувства, снова возвращаются к прежней исходной точке и опять и опять странствуют, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем» [Чернышевский 1974: 501].

Как мы можем заметить, критик считает склонность Л.Н. Толстого к самонаблюдению одним из источников глубокого психологизма художника, его способность воссоздать «внутреннего человека» поэтическими средствами. Чернышевский писал: «Конечно, эта способность должна быть врождена от природы. Это стремление к неутомимому наблюдению над самим собою. Законы человеческого действия, игру страстей, сцепление событий, влияние обстоятельств и отношений мы можем изучать, внимательно наблюдая других людей; но все знание, приобретаемое этим путем, не будет иметь ни глубины, ни точности, если мы не изучим сокровеннейших законов психической жизни, игра которых открыта перед нами только в нашем (собственном) самосознании. Кто не изучил человека в самом себе, никогда не достигнет глубокого знания людей. Толстой чрезвычайно внимательно изучал тайны жизни человеческого духа в самом себе; это знание драгоценно не только потому, что доставило ему возможность написать картины внутренних движений человеческой мысли, но и дало ему прочную основу для изучения человеческой жизни вообще, для разгадывания характеров и пружин действия, борьбы страстей и впечатлений» [Чернышевский 1974: 376].

Предшественники Толстого, изображая внутренний мир человека, чаще всего, использовали слова, которые только называли душевное переживание: «волнение», «угрызение совести», «гнев», «презрение», «злоба». Толстого

это не устраивало: «Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т. д. – слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку» [Толстой 1996: 68]. Толстой не ограничивается точными определениями тех или иных психических состояний. Он идет дальше и глубже. Он «наводит микроскоп» на самые сокровенные тайны души человека и изображает сам процесс зарождения и оформления чувства еще до того, как оно созрело и обрело завершенность. Писатель изображает картину душевной жизни, передавая приблизительность и неточность любых готовых определений.

Открывая «диалектику души», Толстой идет к новому пониманию человеческого характера. Например, в повести «Детство» «мелочи» и «подробности» детского восприятия размывают и расшатывают устойчивые границы в характере взрослого Николая Иртеньева. То же самое встречается и в «Севастопольских рассказах». В отличие от простых солдат у адъютанта Калугина показная, «нерусская» храбрость. Тщеславное позерство характерно в той или иной мере для всех офицеров-аристократов, это их сословная черта. Но с помощью «диалектики души», вдумываясь в подробности душевного состояния Калугина, Толстой отмечает вдруг в этом человеке такие переживания и чувства, которые никак не укладываются в офицерский кодекс аристократа и ему противостоят. Калугину «вдруг сделалось страшно: он рысью пробежал шагов пять и упал на землю..» [Толстой 1996: 148]. Калугиным вдруг овладевает страх смерти, который он презирает в других и не допускает в себе.

В рассказе «Севастополь в августе» солдаты, укрывшись в блиндаже, читают по букварю: «Страх смерти - врожденное чувство человеку» [Толстой 1996: 157]. Солдатам нечего стыдиться этого простого и такого понятного всем чувства. Кроме того, это чувство оберегает их от поспешных и неосторожных шагов. Наведя на внутренний мир Калугина свой «художественный микроскоп», Толстой обнаружил в аристократе душевные

переживания, сближающие его с простыми солдатами. Оказывается, и в этом человеке живут более широкие возможности, чем те, что привиты ему социальным положением, офицерской средой. Тургенев, который упрекал Толстого в чрезмерной «мелочности» и дотошности психологического анализа, в одном из своих писем сказал, что художник должен быть психологом, но тайным, а не явным: он должен показывать лишь итоги, лишь результаты психического процесса. Толстой же именно процессу уделяет главное внимание, но не ради него самого. В творчестве Толстого «диалектика души» играет большую содержательную роль. Если бы Толстой последовал совету Тургенева, то в Аристократе Калугине ничего нового он бы не обнаружил. Ведь естественное чувство страха смерти в Калугине не вошло в его характер, в психологический «результат»: «Вдруг чьи-то шаги послышались впереди его. Он быстро разогнулся, поднял голову и, бодро побрякивая саблей, пошел уже не такими скорыми шагами, как прежде» [Толстой 1996: 105]. Однако «диалектика души» открыла Калугину перспективы перемен, перспективы нравственного роста. Чувства, только что пережитые Калугиным, пока еще не вошли в результат его психического процесса, остались в нем недоовоплощенными, недоразвившимися. Но сам факт их проявления говорит о возможности человека изменить свой характер, если отдаться им до конца.

Психологический анализ Толстого вскрывает в человеке бесконечно богатые возможности обновления. Социальные обстоятельства очень часто эти возможности ограничивают и подавляют, но уничтожить их вообще они не в состоянии. Человек более сложное существо, чем те формы, в которые подчас загоняет его жизнь. В человеке всегда есть резерв, есть душевный ресурс обновления и освобождения.

«Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д., – пишет Толстой в романе «Воскресение». – Люди не бывают такими. Мы можем

сказать про человека, что он чаще бывает добр, чем зол, чаще умен, чем глуп, чаще энергичен, чем апатичен, и наоборот; но будет неправда, если мы скажем про одного человека, что он добрый или умный, а про другого, что он злой или глупый. А мы всегда так делим людей. И это неверно. Люди как реки: вода во всех одинокая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою» [Толстой 2010: 86]. «Текучесть человека», способность его к крутым и решительным переменам находится постоянно в центре внимания Толстого. Ведь важнейший мотив биографии и творчества писателя – движение к нравственной высоте, самоусовершенствование. Толстой видел в этом основной путь преобразования мира.

Ведущим мотивом творчества Л.Н. Толстого станет испытание героя на изменчивость. Способность человека обновляться, подвижность и гибкость его духовного мира, его психики являются для Толстого показателем нравственной чуткости, одаренности и жизнеспособности (Помним, что у Толстого герой либо формирующийся, либо находится в состоянии искания). Окажись невозможными в человеке эти перемены – рухнул бы взгляд Толстого на мир, уничтожились бы его надежды. Толстой верит в созидательную, преобразующую мир силу художественного слова. Он пишет с убеждением, что его искусство просветляет человеческие души, учит любить жизнь. Подобно Чернышевскому, он считает литературу «учебником жизни». Он приравнивает писание романов к конкретному практическому делу, которому часто отдает предпочтение в сравнении с литературным трудом.

Не только Н.Г. Чернышевский обращался к проблеме художественного метода Толстого, были и другие. Например, В. Г. Короленко в статье «Лев Николаевич Толстой» утверждает, что «вся многообразная история

толстовских душевных переживаний сводится к жадному исканию цельности и гармонии духа» [Короленко 1978: 169].

В XX веке в книге «Зачинатели и продолжатели. Поминки, характеристики, очерки по русской литературе от дней Белинского до дней наших», в которой особое место отведено личности Л.Н. Толстого, П.М. Неведомский указывает на способность Л.Н. Толстого-художника показать психические процессы героев «изнутри», раскрыть во всей полноте движения их души [Неведомский 1989: 140].

Таким образом, на своеобразие психологического метода Толстого указывали еще его современники (Дружинин, Чернышевский и т.д.), далее эта тема получила свое развитие в работах XX века, среди которых значительное место занимают такие исследователи, как Неведомский и др. Все эти исследователи едины в одном: Толстому гениально удается передать внутренний мир человека с помощью самых разных художественных средств, при этом внутренний мир героев не статичен, он подвижен, изменчив, подчинен определенным законам. Именно эти законы и исследует Л.Н. Толстой.

Как уже было сказано, крупнейшим творческим достижением писателя является раскрытие самих процессов духовного роста человека, его обновления. Следует сказать, что развитие личности находилось в центре внимания многих замечательных мастеров реалистического направления, сумевших создать крупные художественные обобщения, рисующие многообразный духовный облик людей разных эпох, их мысли, чувства и дела. Преобладающей чертой реалистической литературы XIX в., особенно его первой половины, было изображение законченных, жизненно и художественно убедительных характеров. В своих важнейших началах развитие личности как раз и заключалось в формировании и самоопределении характера, в постепенном выявлении его типических свойств.

Такого рода законченные характеры занимают значительное место и в произведениях Толстого. Однако он идет дальше, расширяя и углубляя свою художественную задачу. Писателя особенно привлекают люди, не останавливающиеся в своем развитии, в своем движении вперед, люди, пережившие духовный перелом.

Писатель убежден в том, что природе человека присуща пластичность, способность к духовным переменам. Принципы изображения Толстым психологии человека включают в себя, как уже отмечено, раскрытие путей преобразования человека, его духовного обновления.

В отличие от многих своих предшественников Толстой считал несомненным, что крупные перемены в духовной жизни людей могут происходить и происходят только тогда, когда они захватывают глубины человеческой психологии.

В произведениях Толстого мы находим тончайший анализ всего сложнейшего комплекса чувств, переживаний людей, их мыслей и решений, начиная от элементарных эмоций и кончая самыми высокими стремлениями и порывами ума и сердца. Этот комплекс в изображении писателя выступает единым, целостным и в то же время весьма противоречивым. Каждый элемент его не только «соседствует» с другим, но и находится с ним в динамическом взаимодействии. Этим и обусловлено то свойство душевной жизни, которое столь объемно и замечательно раскрыл Толстой, – чувства разных «тональностей» чаще всего возникают не в своем чистом виде, а в сплетении с другими эмоциями и переживаниями, и не только родственными, но и неоднородными. Свойство это по-своему сказывается и в становлении более широких и более устойчивых образований, в том числе и различных черт человеческого характера. Одновременно с этим писатель с поразительной проницательностью характеризовал само течение душевных процессов, переходы от одних переживаний к другим, столкновение несхожих между собой чувств и т.д.

С непревзойденным мастерством и глубиной изображает Толстой переломные моменты в духовной жизни своих героев, сдвиги, повороты, знаменующие важные ступени их духовного роста, в нередко и коренные изменения в отношении к миру.

2.2. Роман «Анна Каренина» в художественной эволюции Л.Н. Толстого

«Анна Каренина» – одна из трех чудесных вершин в творчестве Льва Толстого. Роман этот – естественный переход от «Войны и мира», он – предшественник «Воскресения».

После «Войны и мира» Толстой задумал написать произведение о «Петровом времени», но планам не суждено было сбыться. Остывший интерес к роману Толстой объяснял тем, что эпоха была слишком отдаленной и что ему было трудно проникнуть в души тогдашних людей, – «до того они не похожи на нас» [Толстой 1996: 63]. Толстого гораздо сильнее волновали вопросы современной действительности. Жизнь России середины 70-х годов отражена в «Анне Карениной» во всем своем многообразии, от императорского двора до крестьянской хижины. В основе романа, который по праву считается социальным, лежит явление, затрагивающее жизнь всего русского народа. В отличие от «Войны и мира» в нем нет исторических лиц, прославленных героев, батальных сцен. Жизнь отражена в ее повседневности. Не исторические лица и образы прошлого, а типические образы современности фигурируют в этом произведении, не битвы народов, а трудно уловимый процесс становления нового уклада показан в нем.

Брожение переходной эпохи, бурное нарастание русской крестьянской революции, выразителем которой явился Толстой, были основой напряженных идейных поисков писателя, обостряли и углубляли свойственное Толстому стремление «дойти до корня» во всем: и в характеристике современного состояния человечества, несчастий и бед жизни людей, и в поисках выхода из трагического состояния. Все эти

свойства творчества Толстого с особенной силой и сказались в романе-трагедии «Анна Каренина». Этот роман – синтез идейных исканий Толстого в самые тревожные годы начавшегося перелома. Духом тревоги и ломки прошлого пронизан роман. Чувствуется взволнованный голос автора.

В произведениях Л. Толстого «фон» эпохи, ее внутренний смысл, «ритм», психологические коллизии и конфликты взаимно соответствуют друг другу. И то и другое совпадает по своему общему философскому смыслу и морально-этическим оценкам.

Авторская «концепция эпохи» влияет на различные художественные детали изображаемой действительности, на характер поэтических «сцеплений». В «Анне Карениной» эта спаянность общего (исторического) и частного (индивидуального-психологического) в рамках «концепции эпохи» проявляется особенно отчетливо.

В произведении эпический размах неотделим от тончайшего психологического анализа. Органический синтез масштабного эпического повествования и глубокого проникновения во внутренний мир человека – выдающееся творческое завоевание Толстого, оказавшее громадное влияние не только на мировую литературу, но и на многие другие виды искусства.

Взаимопроникновение эпического и психологического в прозе Толстого имеет своим источником то аналитическое освещение явлений действительности, которое связано с духовным их освоением героями произведения.

В. И. Ленин в словах Константина Левина о том, что в России все перевернулось и только укладывается, увидел меткую и глубокую оценку общего характера той эпохи [Ленин 1996: 101].

«Переверотившийся» строй показан писателем в сценах, рисующих хозяйственно-политическую жизнь страны, в деталях, передающих интеллектуальную атмосферу того времени и бытовой колорит. Но этого мало. Толстой раскрыл психологический «подтекст» эпохи. Чутким ухом гениального художника Толстой услышал, как своеобразно резонировала

каждая «клеточка» человеческой души, отзываясь на события мирового масштаба. Он проследил, что изменялось в людях, в их психологии с изменением характера эпохи.

Если в «Войне и мире» писатель большое внимание уделяет теме общенационального подъема, «мысли народной», с которой связано решение центрального конфликта, победа народа на поле брани, то в «Анне Карениной» иная картина. «Народное» ушло навсегда из той сферы жизни, где находятся толстовские герои. Разрушилась основа духовного единения людей, остро зазвучала тема одиночества.

Несомненно, Толстого и в этот период волновала «мысль народная». В народном сознании, в принципах народной жизни он видел источник морального возрождения для людей дворянского общества. Но в хаосе «переворотившихся» основ жизни путь к народу оказался необычайно трудным и драматичным. Острота этого драматизма усиливалась с углублением противоречий эпохи.

В «Анне Карениной» «мысль народная» сменилась «мыслью семейной». В «Войне и мире» «мысль семейная» присутствовала, но она ассимилировалась «мыслью народной», более емкой философски, более значительной исторически.

Частная жизнь людей в эпоху великих событий Отечественной войны в силу сложившихся объективных исторических условий органично включалась в общий ритм движения русской жизни первых десятилетий XIX века. Это касалось всех классов и всех сословий.

В последующую эпоху, которая предстает в «Анне Карениной», подобного быть не могло. Господствующие классы в новых исторических условиях были отделены от народа пропастью. В эпоху острой ломки всех старых устоев процесс деградации русского дворянства еще более усилился. Толстой воспринимал этот процесс очень остро. Избирая «мысль семейную» для своего нового романа, он нашел в новых условиях эквивалент «мысли народной». Ведь семью Толстой рассматривал как очень важную ячейку

общества, которая раньше всего и выражает природные связи людей. Кроме того, семья строится на фундаменте любви. А любовь, по Толстому, есть жизнь.

Но любовь ушла из того общества, в котором жила главная героиня романа, Анна Каренина. Семья сплошь и рядом лишалась этой опоры, а люди все дальше и дальше отдалялись от живой жизни и друг от друга.

К тому же, условия времени, а также собственный жизненный опыт писателя, кризис его мировоззрения, происходивший как раз в период создания «Анны Карениной», отразились на композиции и проблемах, поставленных в романе. Неизменный интерес Толстого к теме семьи имел свои и общеисторические и индивидуально-творческие предпосылки.

В русской литературе шестидесятых – семидесятых годов проблемы семейных отношений, эмансипации женщины, отношений между отцами и детьми занимают большое место. И это совершенно естественно. Смена одного социального уклада другим обусловила распад старых, домостроевского типа семейных устоев, возникновение новых форм семейных связей. Пробуждение чувства личности, происходящее в предреформенный и особенно в пореформенный период, ясно выразилось в том интенсивном росте самосознания молодого поколения, самосознания передовых женщин, который приобрел в это время острый общественный резонанс. Кризис старой семьи нередко воспринимался как один из самых ярких признаков социальных перемен.

Проблемы семейных отношений, положение женщины в обществе, столкновение людей разных поколений нашли свое отражение в «Грозе» и «Накануне», в «Что делать?» и «Обрыве», в «Отцах и детях» и «Подростке», а также во многих других произведениях. При всем различии подхода к темам семьи, различии того социального контекста, в котором они рассматривались, обращение к ним свидетельствовало о стремлении многих писателей осветить новые жизненные процессы, раскрыть их содержание и смысл.

Толстой устанавливает в романе особого рода «переключку» характеров и ситуаций. Они сплетаются в сложном многоголосом хоре: разные мнения, различные точки зрения. И трудно понять, на первый взгляд, кто прав, кто виноват. И правые, и виноватые, и «судьи», и «подсудимые» меняются местами. И тот, кто сейчас имеет право произнести приговор, в следующую минуту оказывается низвергнутым. Такова была сознательная творческая задача, построенная художником.

Если в «Войне и мире» общество салона Анны Шерер было лишь мертвым островком, омываемым океаном живой жизни, бушевавшим вокруг, то в «Анне Карениной» картина меняется: мертвое море омывает небольшой островок живой жизни. И обитатели мертвого моря страшились того, что демонстрировало ростки этой жизни (так, например, Анна, влюбившись в Вронского и уйдя от мужа, считает свое положение кошмарным, так как ей кажется, что тот мир, в котором она жила, безнадежно омертвел). Общество, в котором выросла и воспитывалась Анна, оказывается, утратило не только любовь, но даже реальное представление о любви. И капли из «мертвого моря» попали на Анну. Она не могла уберечься от влияния общества. И смятение Анны отражает всеобщее смятение окружающего общества.

«Мысль народная» в образе Левина предстает в совершенно четкой, прямой перспективе. Смысл жизни Левина и спасение его от самоубийства в романе связаны именно с правдой народной жизни, с теми «естественными» законами, по которым живут люди из народа. В «Анне Карениной» «мысль народная» ассоциируется не только с крестьянским миром, но и с неким высшим, «божественным» началом.

Между Анной и Левиным в романе проясняется «диалогическая связь», она ясно обнаруживает сходство и расхождение позиций героев в самый ответственный момент их биографии. Она героя чувствуют роковую власть смерти. Но Анна не смогла понять связь с другими людьми, с массой людей, с народными принципами жизни и потому уходит в себя, остается одна в

огромном, пустынном для нее мире. А Левин от страха смерти уходит к мужику, который утвердил в нем веру в живую «вечную жизнь».

Трагедия Анны – это трагедия одиночества в духовно омертвевшем обществе. Толстой открывает читателю структуру этого общества-убийцы. Индивидуализм Анны оправдан через осуждение среды. Ее защита собственного «я» вытекает из сознания равнодушия окружающих к боли и скорби человека и из сознания незащищенности его перед неумолимым концом, который она постоянно чувствовала через всякого рода «предзнаменования». Дыхание смерти, начиная с гибели железнодорожного сторожа и кончая «вещими» снами, Анна ощущала даже тогда, когда еще далек был трагический финал.

Идейность и темпераментность художественного воплощения для Толстого неразделимы. Он говорил, что, «если нет большого подъема душевного, невозможно писать художественное», что подлинно художественное произведение появляется «только тогда, когда художник ищет, стремится» [Толстой 1996: 268].

Творческий подъем неизбежно сменялся временным упадком сил, потерей веры в свои силы. Порою «Анна Каренина» становилась автору «противна», она ему надоела «как горькая редька», свое великое произведение он готов был назвать «пошлой Анной Карениной» [Толстой 1996: 159]. В такие дни Толстого охватывала «болезнь внутренняя – слабость порыва».

Толстой прекрасно понимал в то же время, что он, как и всякий писатель, «беспрестанно без переходов прыгает от уныния и самоунижения к непомерной гордости» [Толстой 1996: 121]. Один из таких «беспрестанных переходов» описала С.А. Толстая в своем дневнике, тоже по поводу «Анны Карениной»: «Всю осень он говорил: «Мой ум спит», и вдруг неделю тому назад точно что расцвело в нем: он стал весело работать и доволен своими силами и трудом» [Толстая 1898: 157].

Также несколько слов стоит сказать о жанре романа. Своеобразие жанра «Анны Карениной» заключается в том, что в произведение объединены черты, свойственные нескольким видам романного творчества. Оно включает в себя прежде всего особенности, обрисовывающие семейный роман. На первый план вынесены истории нескольких семей, семейные отношения и конфликты. Не случайно Толстой подчеркивал, что при создании «Анны Карениной» им владела «мысль семейная». Но в то же время «Анна Каренина» – это не только роман семейный, но и роман социальный, психологический, литературный труд, в котором истории семейных отношений тесно связаны с изображением сложных общественных процессов, а изображение судеб героев неотделимо от глубокого раскрытия их внутреннего мира. Показывая движение времени, характеризуя становление нового социального порядка, образ жизни и психологию различных слоев общества, Толстой придавал своему роману черты эпопеи.

Гениальный роман писателя был создан на рубеже двух эпох в жизни и творчестве Толстого.

2.3. Классификация портретов в романе «Анна Каренина»

В романе представлено множество описаний внешности, одежды героев. Толстой, как великий гений психологизма, делал это не просто так, а преследуя определенную цель. Поскольку внешность человека определяет и его характер, и его социальный статус, и, даже, может выражать самые сокровенные его мысли, то портрет в произведении играет значимую роль, выступая средством психологизма, помогает раскрыть душевное состояние героев, их мысли и чувства.

Мы уже акцентировали внимание на том, что в романе портрет выполняет функцию психологическую, направленную на раскрытие характеров героев, и поэтому в тексте произведения мы встречаем огромное количество описаний внешности, и не только, главных героев.

В третьем параграфе первой главы мы давали разные классификации портретов в литературоведении. В этой же главе попробуем дать типологию портретов в романе «Анна Каренина».

Разберем примеры портретов.

2.3.1. «Портрет со стороны»

Например, впервые знакомясь с Константином Левиным, мы можем видеть такой портрет героя, данный глазами дворецкого: «..на сильно сложенного широкоплечего человека с курчавой бородой, который, не снимая бараньей шапки, быстро и легко взбежал наверх по стертым ступеням каменной лестницы» [Толстой 2016: 44]. Читатель сразу в своем воображении может нарисовать портрет главного героя романа: сильный, молодой, пышущий здоровьем и силой, человек, по-видимому, несветский (не снимает шапки, взбегает по лестнице). Но, мало того, что Толстой просто дает описание внешнего вида героя, он сразу показывает читателю впечатление, которое герой производит на людей: «Один из сходящих вниз с портфелем худощавый человек, приостановившись, неодобрительно посмотрел на ноги бегущего и потом вопросительно взглянул на Облонского» [Толстой 2016: 44]. Эта фраза, во-первых: дает нам основание выделить в типологии портретных характеристик романа первую, портрет со стороны; а во-вторых: дает понять то, что герой, Левин, не принадлежит миру таких людей, как Облонский, он отличается от них и этим вызывает удивление.

На следующих страницах произведения мы опять встречаем описание внешности Константина Левина, но уже такое: «Левин вдруг покраснел, но не так, как краснеют взрослые люди, – слегка, сами того не замечая, но так, как краснеют мальчишки, – чувствуя, что они смешны своей застенчивостью, и вследствие того стыдясь и краснея еще больше, почти до слез. И так странно было видеть это умное, мужественное лицо в таком состоянии..» [Толстой 2016: 47]. Опять читатель может понять внутреннее состояние героя (Левин

засмутился замечанием Стивы по поводу его платья) и его характер (что Левин, несмотря на свою внешнюю силу, был застенчив внутри и иногда не очень уверен).

Обращаясь к портрету Вронского в XIV главе романа, мы видим: «Вронский был невысокий, плотно сложенный брюнет, с добродушно-красивым, чрезвычайно спокойным и твердым лицом. В его лице и фигуре, от коротко обстриженных черных волос и свежесвыбритого подбородка до широкого с иголки нового мундира, все было просто и вместе изящно. Дав дорогу входившей даме, Вронский подошел к княгине и потом к Кити» [Толстой 2016: 82]. На первый взгляд кажется: обычное описание внешности, но сколько психологизма заложено в этих нескольких предложениях. Во-первых: описание внешности Вронского дается через призму сознания Левина, когда он рассматривает гостя дома Щербацких. Через описание внешности одного героя мы можем судить о другом: Левин не пытается найти что-то плохое в своем сопернике, он оценивает его объективно, он, наоборот, пытается найти хорошее во Вронском, понять, почему Кити выбрала его. Это говорит о многом в характере Левина: он не злой, благородный, добрый человек, который в каждом ищет только хорошее, он не мстителен и объективен. Так же при помощи этого портрета мы можем сделать вывод о характере Вронского: он светский человек, обладает вкусом, силой характера (спокойное и твердое лицо), в нем чувствуется уверенность, он манерный (пропускает даму, здоровается сначала с матерью, а потом – с Кити). Это описание внешности героя также дается со стороны, глазами другого действующего лица произведения.

В примере, приведенном выше, мы могли наблюдать, каким Вронский предстает в глазах Левина. На следующем же примере рассмотрим, как к Вронскому и Левину относится Кити: «..Это было лицо Левина с насупленными бровями и мрачно-уныло смотрящими из-под них добрыми глазами, как он стоял, слушая отца и взглядывая на нее и на Вронского. И ей так жалко стало его, что слезы навернулись на глаза. Но тотчас же она

подумала о том, на кого она променяла его. Она живо вспомнила это мужественное, твердое лицо, это благородное спокойствие и светящуюся во всем доброту ко всем; вспомнила любовь к себе того, кого она любила, и ей опять стало радостно на душе, и она с улыбкой счастья легла на подушку» [Толстой 2016: 86]. Левин и Вронский показаны читателю глазами Кити Щербацкой.

В следующем описании внешности Вронского мы встречаем уже то, как Вронский относится к Кити: «Узнаю коней ретивых по каким-то их таврам, юношей влюбленных узнаю по их глазам, – продекламировал Степан Аркадьич. Вронский улыбнулся с таким видом, что он не отрекается от этого, но тотчас же переменял разговор» [Толстой 2016: 90]. О чем нам говорит такая улыбка Вронского? Да, он влюблен в красоту Кити, ему приятно вести с ней разговор и, вообще, она замечательная девушка, и все, в силу его частого появления в доме Щербацких, задумываются о серьезности намерений Вронского, но для самого Вронского это не имеет такого большого значения, он не собирается делать никаких шагов, и поэтому он старается перевести тему разговора, хотя и не отказывается от симпатии к Кити. Все это замечает Степан Аркадьич, глядя на Вронского. Опять же это портрет со стороны.

2.3.2. Портрет, данный в сопряжении, «сложный» портрет и портрет динамичный

В V главе романа нам дается описание Гриневича, товарища Облонского, с которым знакомится Левин. При знакомстве Левин обращает внимание на руку Гриневича: «.. на руку элегантного Гриневича, с такими белыми тонкими пальцами, с такими длинными желтыми, загибавшимися в конце ногтями и такими огромными блестящими запонками на рубашке, что эти руки, видимо, поглощали все его внимание и не давали ему свободы мысли» [Толстой 2016: 46]. Такое пристальное внимание Левина именно на руку героя вызвано тем, что для Левина возможность иметь такие длинные

ногти не соотносится с укладом его жизни, так как для того, чтобы выполнять ту работу, которой занимается Левин у себя в деревне, все люди состригают ногти под самый корень, чтобы они не мешали; никто не носит таких огромных запанок, потому что все закатывают рукава, чтобы было удобнее работать. Можно сказать, что описание руки Гриневича и реакция Левина на эту самую руку даются в сопряжении, то есть через описание внешнего вида одного героя мы можем лучше узнать характер другого. Это еще один тип портретных характеристик в романе.

Пример такого же портрета мы можем видеть в IX главе романа: «Она (Кити) была на угле и, тупо поставив узкие ножки в высоких ботинках, видимо робея, катилась к нему. Она катилась не совсем твердо; вынув руки из маленькой муфты, висевшей на снурке, она держала их наготове и, глядя на Левина, которого она узнала, улыбалась ему и своему страху. Когда поворот кончился, она дала себе толчок упругой ножкой и подкатилась прямо к Щербацкому; и, ухватившись за него рукой, улыбаясь, кивнула Левину. Она была прекраснее, чем он воображал ее» [Толстой 2016: 58]. Поэтому, как Левин видит Кити, мы можем понять, какие чувства героиня испытывает к девушке: она предстает ему самой красивой; такой красивой, какой он и сам не мог ее представить. Еще здесь дается описание героини со стороны, глазами другого героя. И так же в этом портрете Кити Щербацкой есть и описание внутреннего состояния героини: она, заметив Левина, постоянно улыбается и спешит подъехать поздороваться, что говорит об очень хорошем отношении к Левину и о теплоте ее чувств к нему. Всем сказанным можно сделать вывод, что в данном портрете сочетаются целых три типа портретов. Такие портреты мы назовем «сложными». И, конечно же, стоит обратить внимание, что портрет дан в движении, то есть он не статичен, а динамичен, что является еще одной отличительной чертой толстовский портретов.

Примером динамичного портрета в романе является и следующий портрет: «Что такое Вронский?» – сказал Левин, и лицо его из того детски-

восторженного выражения, которым только что любовался Облонский, вдруг перешло в злое и неприятное» [Толстой 2016: 69]. После того, как Облонский сообщил Левину новость, что у него есть конкурент (в лице Вронского), внутреннее состояние героя поменялось: до этого Левин был счастлив тем, что, по словам Стивы, Долли считает, что Кити непременно станет его женой, а известие о молодом человеке, который тоже ухаживает за Кити, расстроило и разозлило Левина. Этот портрет является динамичным, потому что мы можем проследить, как меняется состояние героя. Так же, как можем это проследить и в следующем описании внешности Анны Карениной: «Ты знаешь, отчего я еду нынче, а не завтра? Это признание, которое меня давило, я хочу тебе его сделать, – сказала Анна, решительно откидываясь на кресле и глядя прямо в глаза Долли. И, к удивлению своему, Долли увидела, что Анна покраснела до ушей, до выющихся черных колес волос на шее» [Толстой 2016: 133]. Анна краснеет, ей стыдно за свои чувства, ведь она прекрасно понимает, что между ней и Вронским происходит что-то большее, чем просто светское знакомство, и она прекрасно понимает, что причинила боль Кити и что эти чувства «неправильные», что у нее есть муж и ее осудят. В тоже время ей стыдно и при мысли о том, что Вронский в нее влюблен, что от этого она чувствует некий трепет внутри. Поэтому Анна сбегает из Москвы, хочет спастись в Петербурге, надеется, что дома, увидев мужа и сына, чувства, родившиеся в Москве, угаснут. Все это мы можем увидеть, благодаря описанию изменения внешности героини.

Примером такого же портрета может служить следующее описание внешности другой главной героини романа, Кити: «Исхудавшая и румяная, с особенным блеском в глазах вследствие перенесенного стыда, Кити стояла посреди комнаты...» [Толстой 2016: 157]. После того, как для Кити стало понятным, что Вронский влюбился в Анну, Кити заболела, но это была не та болезнь, которой болеют, когда простужаются, эта была болезнь душевная, и мы понимаем это по описанию внешности героини. «Исхудавшая» явно на нервах, «с особенным блеском в глазах», который, непременно, вызван

переживаниями и тяжелыми мыслями. Этот портрет дается в противовес тому, какой раньше изображалась Кити (жизнерадостной, улыбающейся красавицей).

2.3.3. «Срывание масок»

Мы знаем, что у Толстого есть герои, которых он откровенно не любит, и не скрывает этого. Такой героиней в романе «Анна Каренина» является графиня Нордстон: «Это была сухая, желтая, с черными блестящими глазами, болезненная, нервная женщина» [Толстой 2016: 80]. Из такого описания внешности героини сразу понятно, что она – не идеал толстовского героя, что она чем-то плоха и что-то в ней не так. Такой портрет можно назвать портретом с отрицательной характеристикой. В романе еще присутствует такое описание, относится оно к княгине Бетси Тверской: «Только что успела она войти в свою уборную, обсыпать свое длинное бледное лицо пудрой, стереть ее, оправить прическу...» [Толстой 2016: 172]. Такие эпитеты, как «длинное», «бледное», говорят об отношении автора к героине; то, что упоминается, что героиня обсыпала свое лицо пудрой, использовано для того, чтобы показать искусственность героини, ее лживость и притворство. Такой прием мы называем «срывание масок», так как для Толстого ложь всегда была неестественным состоянием человека, она раздражала его.

2.3.4. Синтетический портрет

Наконец, в XVIII главе романа, мы встречаем описание героини, по имени которой назван роман, Анны, но видим мы этот портрет глазами Вронского: «...не потому, что она была очень красива, не по тому изяществу и скромной грации, которые видны были во всей ее фигуре, но потому, что в выражении миловидного лица, когда она прошла мимо его, было что-то особенно ласковое и нежное. Когда он оглянулся, она тоже повернула голову. Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза

дружелюбно, внимательно остановились на его лице... В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшей ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке» [Толстой 2016: 93]. Благодаря описанию внешности одной героини, мы можем многое узнать: для начала то, что Анна была очень красивой женщиной, от нее веяло обаянием и женственностью, она привлекала к себе внимание и притягивала взгляды. «Блестящие глаза», «сдержанная оживленность», «избыток чего-то переполнял существо», «свет в глазах», «светился против воли» – все это говорит о том, что героиня полна жизни, энергия и сила так и плещут из нее, и этой живительной силой она и притягивает к себе людей. Также при помощи этого описания мы можем понять, что Вронского заинтересовала эта женщина, и это, скорее всего, произошло не просто так, иначе бы автор так подробно не останавливался на сцене первой встречи двух героев. Как уже говорилось ранее, у Толстого не бывает ничего просто так, все взаимосвязано, одно событие переплетается с другим, и писатель в этом романе очень удачно выбрал портрет средством психологизма.

Следующее описание внешности Анны мы видим уже глазами Кити, при их первом знакомстве в доме Облонских: «Анна непохожа была на светскую даму или на мать восьмилетнего сына, но скорее походила бы на двадцатилетнюю девушку по гибкости движений, свежести и установившемуся на ее лице оживлению, выбивавшемуся то в улыбку, то во взгляд, если бы не серьезное, иногда грустное выражение ее глаз, которое поражало и притягивало к себе Кити. Кити чувствовала, что Анна была совершенно проста и ничего не скрывала, но что в ней был другой какой-то высший мир недоступных для нее интересов, сложных и поэтических [Толстой 2016: 104]. В этом портрете Анна Каренина раскрывается еще с

одной стороны: если при встрече в вагоне с Вронским внимание при описании внешности героини обращалось на оживление, которое в Анне было видно невооруженным глазом, то здесь, помимо этого оживления, присутствует еще и характеристика, что Анна очень простая и не похожа на остальных светских дам (это, несомненно, положительная черта в характере героини). Также очень резко выделяется на привычном фоне «серьезное, грустное выражение глаз» и «какой-то высший, недоступный мир», что говорит о том, что Анна не просто веселая и живая, но еще и глубокая, разносторонняя, со своими тайнами, личность. Не зря это описание дано глазами Кити, так как сразу видна разница между двумя героинями: Кити, скорее, в силу своего возраста и опыта, не понимает, как Анна, при всей своей свежести, при такой жизненной энергии, может иметь грустные глаза и что за недоступный мир скрывается внутри нее. И опять стоит сказать, что этот портрет дан не просто так, что он помогает раскрыть многое и в характере Анны, и в характере Кити, и дает понять, что Анну и Кити нельзя сравнивать, так как они совершенно разные.

Кити восхищается Анной, она влюблена в нее, «как способны влюбляться молодые девушки в замужних и старших дам» [Толстой 2016: 104], но бал, от которого Кити так много ждал, все изменил: «Она (Кити) увидела в ней (Анне) столь знакомую ей самой черту возбуждения от успеха. Она видела, что Анна пьяна вином возбуждаемого ею восхищения. Она знала это чувство и знала его признаки и видела их на Анне – видела дрожащий, вспыхивающий блеск в глазах и улыбку счастья и возбуждения, невольно изгибающую губы, и отчетливую грацию, верность и легкость движений» [Толстой 2016: 115]. Кити понимает, что Анна опьянена успехом и что восхищается Анной именно Вронский: «Кити посмотрела на него (Вронского) и ужаснулась. То, что Кити так ясно представлялось в зеркале ее лица, она увидела в нем. Куда делась его всегда спокойная, твердая манера и беспечно спокойное выражение лица? Нет, он теперь каждый раз, как обращался к ней, немного сгибал голову, как бы желая пасть пред ней, и во

взгляде его было одно выражение покорности и страха» [Толстой 2016: 115]. По тому, как изменилось выражение лица Вронского, сразу становится понятно, что сейчас он влюблен, влюблен в Анну, и, получается, то спокойное и уверенное лицо его, которым раньше он так выделялся в толпе, которое так любила Кити, было признаком того, что в душе у него ничего не происходит, что это его обычное состояние. И это понимает и Кити, для нее становится ясно, что Вронский влюблен, и, увы, как она раньше думала, не в нее. Кити сломлена: «У Кити дрогнула нижняя губа; она быстро встала» [Толстой 2016: 116], «сказала Кити дрожащим от слез голосом» [Толстой 2016: 116], расстроена, ее мир рухнул, она так надеялась на Вронского, что он будет причиной ее счастья. Теперь Кити видит в Анне не просто красоту, но и что-то ужасное: «Она (Анна) была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные легкие движения маленьких рук и ног, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести» [Толстой 2016: 117], и чувства Кити понятны: ведь Анна является той, из-за которой Вронский оставил Кити, перестал обращать на нее внимание, что очень сильно ранило девушку, что подломило ее и заставило заболеть.

До этого при описании внешности Анны постоянно делался акцент на некий огонь, светящийся в глазах и проскальзывающий в улыбке героини. В следующем же примере портретной характеристики мы видим: «...но на лице ее не только не было того оживления, которое в бытность ее в Москве так и брызгало из ее глаз и улыбки: напротив, теперь огонь казался потушенным в ней или где-то далеко припрятанным» [Толстой 2016: 149]. После такого портрета мы понимаем, что героиня изменилась; изменилась не только внешне (пропал огонь в глазах), но это внешнее изменение связано с внутренними переменами.

А уже в XI главе второй части романа мы видим: «Но чем громче он говорил, тем ниже она опускала свою когда-то гордую, веселую, теперь же постыдную голову, и она вся сгибалась и падала с дивана, на котором сидела, на пол...» [Толстой 2016: 190]. То, какой теперь стала Анна, показано в сравнении с тем, какой она была раньше. Теперь Анна другая, ее внешнее описание показывает, что Анна переживает внутри. Героиня сломлена, ее когда-то гордая голова опущена, как опущена и сама Анна. А в самом начале романа читатель и подумать не мог, что Анна может стать такой.

На данном примере описаний внешности Анны Карениной, мы хотели сказать следующее: основой толстовского принципа портретной динамики является разномоментная подача портретной характеристики по частям в ходе развития сюжета. Это значит, что по ходу повествования портрет персонажа может дополняться другими деталями, что дает нам по-новому взглянуть на героя и его характер, общее впечатление возникает из сопоставления точек зрения разных героев. Такой тип портрета мы называем синтетическим.

2.3.5. Статичный портрет

Ранее уже было отмечено, что особенностью толстовского портрета является портрет, данный в динамике, в движение. Но есть в романе и статичный портрет. Например, портрет Николая Левина, брата Константина Левина: «Левин увидал перед собою в дверях столь знакомую и все-таки поражающую своею дикостью и болезненностью огромную, худую, сутуловатую фигуру брата, с его большими испуганными глазами. Он был еще худее, чем три года тому назад, когда Константин Левин видел его в последний раз. На нем был короткий сюртук. И руки и широкие кости казались еще огромнее. Волосы стали реже, те же прямые усы висели на губы, те же глаза странно и наивно смотрели на вошедшего» [Толстой 2016: 121]. И больше в романе не дается описания его внешности. К такому же

портрету можно отнести и ранее приведенные описания внешности графини Нордстон и Бетси Тверской, описание руки Гриневича или портрет баронессы Шильтон: «Баронесса Шильтон, приятельница Петрицкого, блестя лиловым атласом платья и румяным белокурым личиком и, как канарейка, наполняя всю комнату своим парижским говором, сидела пред круглым столом, варя кофе» [Толстой 2016: 149]. Также сюда можно отнести портрет Дарьи Александровны Облонской: «Дарья Александровна, в кофточке и с прищипленными на затылке косами уже редких, когда-то густых и прекрасных волос, с осунувшимся, худым лицом и большими, выдававшимися от худобы лица, испуганными глазами...» [Толстой 2016: 37]. Описание внешности Долли не просто показывает ее внешний вид, но и передает читателю внутреннее состояние героини: мы можем понять, что эта женщина несчастна, что она расстроена и подавлена (по глазам и худобе), что она потеряла не только внешнюю красоту (редкие волосы), но и желание жить. Читатель четко понимает, что героиня переживает тяжелый период, что она страдает, хотя Толстой прямо об этом не говорит. Это такой тип портрета в произведение, когда писатель просто дает нам описание героя романа. Стоит сказать, что данные герои показаны не в динамике, а в статике, не потому, что они не могут развиваться, как личности, или чем-то плохи, а потому лишь, что не являются центральными героями романа, которых надо показать в развитии, потому что чаще всего, но не всегда, изображены для того, чтобы показать характер и мысли именно главных героев произведения, таких, как Кити, Левин, Анна и Вронский.

2.3.6. Деталь как средство изображения героя

Приводя примеры портретов и анализируя их, мы уже выделили некоторое количество типов портретов в романе «Анна Каренина», также сказали, что отличительной особенностью толстовских портретов является динамичный портрет. Теперь стоит сказать еще об одной особенности

изображения героев в романе – это прием выделения характерных «примет» героев произведения, употребление портретных деталей, которые «закреплены» за тем или иным действующим лицом. Например, при описании внешности Анны часто упоминаются ее блестящие глаза, густые ресницы, красивые маленькие руки и черные завитки волос; Стиву часто характеризует его красивое лицо и, как у сестры, блестящие глаза; постоянной характерной чертой Вронского являются белые крепкие зубы и обросшая волосами красная шея (что сравнивает его с животным, намекая на то, что Вронским двигают животные инстинкты), а Каренина – усталые глаза и белые, с набухшими жилами руки (что характеризует его, как уставшего, ничего не желающего человека, которому все равно на происходящее вокруг; своими руками он не будет ни до чего дотрагиваться, не будет ничего делать). Такие детали можно считать многофункциональными, потому что, во-первых: они позволяют складывать представление о наружности персонажа; во-вторых: показывают отношение к этому персонажу автора или других героев; и в-третьих: дают возможность «овладеть ключом» к характеру героя, что является высшей задачей портретного искусства Толстого.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская литература занимает довольно важное место в литературе мировой, и большая заслуга в этом принадлежит тем писателям, которые в своем творчестве уделяли большое внимание психологизму. До XIX века в русской литературе психологизм не был развит так, как это произошло, когда на литературную арену вышли такие писатели, как Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский. Каждый из них является по праву гениальным писателем-психологом, потому что в своих произведениях они старались раскрыть именно внутренний мир героев, передать эмоции, чувства и мысли, которые испытывали их герои.

В данной дипломной работе мы обратились к творчеству Л.Н. Толстого, так как именно он наглядно и глубоко показал механизм того, что происходит в душе героя, смог доступно и четко изобразить полет мысли и чувств героев, раскрыл, по словам Чернышевского, «диалектику души».

Чтобы разобраться в психологизме Толстого-художника, мы обратились к его роману «Анна Каренина», роману, который стал переломным произведением в творчестве писателя, который создавался в тяжелый период жизни Толстого, когда его прежние взгляды на жизнь потерпели крушение.

«Анна Каренина» – не просто семейный роман, это семейная хроника, он охватывает истории и судьбы нескольких семей, их трагедии и их счастье. Несмотря на то, что ранее в литературе уже были семейные романы («Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского»), роман Толстого отличается своей особенностью раскрытия данной темы.

Ранее уже было сказано, что средствами выражения психологизма в произведении могут быть разные приемы. Это:

- система повествовательно-композиционных форм (авторское психологическое повествование, рассказ от первого лица, письма, психологический анализ);

- внутренний монолог;
- психологическая деталь;
- психологический портрет;
- психологический пейзаж;
- сны и видения;
- персонажи-двойники;
- умолчание.

В творчестве Л.Н. Толстого, несомненно, все эти приемы использованы, но хотелось бы остановиться именно на таком художественном средстве психологической характеристики героя, как портрет. В романе «Анна Каренина» огромное количество портретов, причем это не просто описания внешности, но и достаточно сильные психологические характеристики характеров героев.

В романе портрет многофункционален: он описывает внешность героя; способен показать, что происходит в душе героя, его чувства, мысли, переживания; с помощью описания внешности героя мы можем понять, каким человеком герой является, каким характером обладает, к какому социальному классу относится герой. В «Анне Карениной» каждый герой наделен определенным спектром качеств и характеристик, которые выражаются во многом с помощью портрета.

Проведя анализ произведения, рассмотрев большое количество портретных характеристик героев, можно выделить определенную классификацию портретов в романе.

Для начала стоит отметить, что в романе присутствует и динамичный, и статичный портрет. Портретов, данных в движении, динамике, безусловно, больше, иначе нельзя было бы показать механизм душевного движения героев, но таким портретом наделены не все герои произведения. Образы

героев, которые не являются главными в произведении, с помощью портретных характеристик которых, чаще всего, показывается характер главного героя, созданы при помощи динамичного портрета.

Также в романе представлено огромное количество «портретов со стороны». Это значит, что внешность героя описывается не самим автором, а другим действующим лицом произведения. Это очень важный психологический прием, потому в некоторых случаях при описании внешности одного героя, мы можем понять характер одновременно двух героев: того, кто описывается, и того, кто описывает. Такой портрет мы называем портретом, данным в сопряжении.

Также в романе при создании портретов героев автор использует такой прием, как прием «срывания масок». Это значит, что автор не говорит напрямую, что герой плохой, но при описании его внешности сразу видно, что что-то в нем не так. И читатель сразу понимает настоящий характер героя, каким бы герой не казался положительным на первый взгляд.

Интересным типом портрета в романе является портретная характеристика героя, данная в разные моменты развития сюжета. Такой портрет мы называем синтетическим. Это помогает с каждым разом понимать характер героя и его чувства все лучше и лучше.

Также в романе использован такой прием, как прием выделения характерных «примет» героев произведения. Он использован для того, чтобы закрепить за героем какую-то определенную характерную черту, которая будет отличать его от других героев и выражать какое-то качество его характера.

Были выделены разные типы портретов, но стоит сказать, что в романе очень часто смешиваются несколько типов портретов в одном. Такой портрет мы называем «сложным».

Подводя итог, стоит сказать, что портрет является тем художественным средством, с помощью которого Толстой концентрирует и передает

внутренний мир человека. Для писателя важен именно характер, изменения этого характера и способы передачи этих изменений.

На наш взгляд, вся эта широкая палитра художественных средств задействована в портретной характеристике персонажей романа.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

I. Художественные произведения

1. Гомер. Илиада. // Пер. В.А. Жуковского. – М.: Наука, 2008. – 394 с.
2. Толстой, Л.Н. Анна Каренина. / Л.Н. Толстой. – М.: Росмэн, 2016. – 587 с.
3. Толстой, Л.Н. Война и мир (Собрание в одном томе). / Л.Н. Толстой. – М.: Эксмо, 2014. – 1296 с.
4. Толстой, Л.Н. Воскресение. / Л.Н. Толстой. – М.: Эксмо, 2010. – 608 с.
5. Толстой, Л.Н. Детство. / Л.Н. Толстой. – М.: Дрофа, 2013. – 176 с.
6. Тургенев, И.С. Отцы и дети. / И.С. Тургенев. – М.: Росмэн, 2004. – 240 с.

II. Научная литература

1. Алданов, М.А. Загадка Толстого. / М.А. Алданов. – М.: Наука, 2001. – 98 с.
2. Бабаев, Э.Г. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. / Э.Г. Бабаев. – М.: Эксмо, 2004. – 286 с.
3. Вересаев, В.В. Да здравствует весь мир! (О Льве Толстом). / В.В. Вересаев. – М.: Художественная литература, 2001. – 193 с.
4. Вересаев, В.В. О Достоевском и Льве Толстом. / В.В. Вересаев. – М.: Наука, 2000. – 382 с.
5. Виноградов, В. О языке Толстого. / В. Виноградов. – М.: Просвещение, 1993. – 206 с.
6. Гудзий, Н.К. Лев Толстой. / Н.К. Гудзий. – СПб.: Искусство, 2001. – 189 с.
7. Дистерло, Р.А. Граф Л. Н. Толстой как художник и моралист. / Р.А. Дистерло. – М.: Наука, 1999. – 301 с.

8. Драгомиров, М.И. Разбор романа «Война и мир». / М.И. Драгомиров. – М.: Просвещение, 2001. – 312 с.
9. Ермилов, В.В. Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина». / В.В. Ермилов. – М.: Гос. изд. худ. лит-ры, 1993. – 133 с.
10. Есин, А.Б. Психологизм русской классической литературы. Учебное пособие 3-е издание. / А.Б. Есин. – М.: Просвещение, 1998. – 176 с.
11. Лебрен, В. Лев Толстой (Человек, писатель и реформатор). / В. Лебрен. – Тула: Изд. «Лев Толстой», 2005. – 402 с.
12. Ленин, В.И. Статьи о Толстом. / В.И. Ленин. – М.: Гослитиздат, 1996. – 159 с.
13. Леонтьев, К.Н. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. (Критич. этюд). / К.Н. Леонтьев. – М.: Наука, 2003. – 229 с.
14. Леонтьев, К.Н. О романах гр. Л.Н. Толстого. / К.Н. Леонтьев. – Спб.: Искусство, 2005. – 248 с.
15. Лессинг, Г. Лаокоон, или О границах живописи в поэзии. / Г. Лессинг. – М.: Наука, 1957. – 206 с.
16. Луначарский А.В. Русская литература. Избранные статьи. / А.В. Луначарский. – М.: Гослитиздат, 1994. – 189 с.
17. Лурье, Я.С. После Льва Толстого. / Я.С. Лурье. – Спб.: Изд. «Дмитрий Буланин», 1998. – 127 с.
18. Манаев, Н.С. За гранью невидимого. В твор. лаб. Л.Н. Толстого: от образ. источника – к ист. повествованию. / Н.С. Манаев. – Калуга, 2002. – 267 с.
19. Неведомский, П.М. зачинатели и продолжатели. Поминки, характеристики, очерки по русской литературе от дней Белинского до дней наших. / П.М. Неведомский. – Л.: Наука, 1989. – 209 с.
20. Одинокое, В.Г. Поэтика романов Л.Н. Толстого. / В.Г. Одинокое. – Новосибирск: Изд. «Наука», 1997. – 159 с.
21. Сегалин, Г.В. Эвропатология личности и творчества Льва Толстого. / Г.В. Сегалин. – Свердловск, 2000. – 251 с.

22. Сергеевко, П. Сборники статей и материалов о Толстом: Международный толстовский альманах. / П. Сергеевко. – М.: Книга, 2005. – 179 с.
23. Скафтымов, А.П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого. / А.П. Скафтымов. – М.: Наука, 1998. – 290 с.
24. Соловьев-Андреевич, Е.А. Л. Н. Толстой. Его жизнь и литературная деятельность. / Е.А. Соловьев-Андреевич. – М.: Наука, 2001. – 251 с.
25. Срезневский, В.И. Толстой (1850-1860). Материалы, статьи. / В.И. Срезневский. – СПб.: Искусство, 2003. – 219 с.
26. Страхов, И.В. Психологический анализ в литературном творчестве (Пособие для студентов педагогических институтов). Ч. 1. / И.В. Страхов. – Саратов: Изд. Саратов. гос. пед. ин-та, 1998. – 57 с.
27. Страхов, Н.Н. Сочинения гр. Л. Н. Толстого. / Н.Н. Страхов. – М.: Просвещение, 2002. – 199 с.
28. Толстой, Л.Н. Собрание сочинений в 8 томах. // Т. 1. – М.: Лексика, 1996. – 198 с.
29. Уртминцева, М.Г. Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века. Генезис, поэтика, жанр: Монография. / М.Г. Уртминцева. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. – 232 с.
30. Хализев, В.Е. Теория литературы: Учебник. / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
31. Храпченко, М.Б. Лев Толстой как художник. Изд. 4-е. / М.Б. Храпченко. – М.: Худож. Лит, 1998. – 578 с.
32. Чернышевский, Н.Г. Полн. собр. соч. в 15 т. // Т. 3. – М.: Гослитиздат, 1974. – 609 с.
33. Юркина, Л.А. Портрет. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Наука, 2000. – С. 296-308.

III. Статьи из журналов и сборников

1. Амфитеатров А.В. Собрание сочинений В 10 т. Книга 1. Мемуары. Властители дум: Литературные портреты и впечатления. – М.: «Интелвак», 2003. – 106 с.
2. Астафьев В. П. Творец и мыслитель. – М.: «Современник», 2001. – С. 27-42.
3. Гладкова Л. Об истинном искусстве. – «Октябрь», № 9, 2000. – С. 173-177.
4. Дружинин, А.В. «Метель» - «Два гусара». Повести графа Л.Н. Толстого. / А.В. Дружинин. – М.: «Современник», 1998. – С. 166-172.
5. Короленко, В.Г. Лев Николаевич Толстой (статья первая). / Л.Н. Толстой в оценке русской критики. – М.: Наука, 1978. – С. 169.
6. Мейвор Дж. Граф Лев Николаевич Толстой. 1898-1910. – «Новый мир», № 12, 1999. – С. 163-179.
7. Эджертон У. Толстой и толстовцы. – «Новый мир», № 3, 2005. – 183 с.

IV. Дневники, письма

1. Дневник С.А. Толстой от 10 ноября 1876. / Рукопись. – М.: Гос. музей Л.Н. Толстого, 1898. – 391 с.

V. Словари

1. Аксенова, Е. Портрет. // Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. – М., 1999. – С. 275–276.
2. Словарь литературоведческих терминов / Под ред. С.П. Белокурова. – М., 2005. – 429 с.

3. Кормилов, С.И. Портрет // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. 762 с.